# في الشعرية

## «دراسات نصّيّة في الأدب العربي الحديث»

أ.د. أحمد علي محمّد

# في الشعرية

## «دراسات نصّيّة في الأدب العربي الحديث»

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠١٦م

في الشعرية: دراسات نصية في الأدب العربي الحديث / أحمد علي محمد.- دمشق - الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٦م .- ٢٦٠ص؛ ٢٥سم.

١- ٨١٠.٩٩ م ح م ف ٢- العنوان ٣- محمد

مكتبة الأسد

# الإهداء

**كلما طويت**

**صفحةٌ من كتاب العمر**

**تصيرين أحلى**

**... إلى سهام**

# مُقدِّمة

أُريد لهذا الكتاب تلمس السمة الشعرية في عدد من نصوص الأدب العربي الحديث، وهي نصوص لا رابط بينها سوى أنها تمتاز بعلامات فارقة، من شأنها النهوض بما يميل النقد المعاصر إلى تسميته بالشعرية، من أجل ذلك كان لابد من إثارة سؤال الشعرية من خلال نماذج تطبيقية محددة، وهو سؤال معاصر معناه: دراسة النصوص الأدبية دراسة موضوعية، ومن ثم تلمس مزاياها وخصائصها الفريدة، إذ الشعرية منجز من منجزات النقد الحداثي، ولها أصداء في الأدب العربي قديمه وحديثه، لذا كان من الممكن إجراء مقاربة بين المعرفة العصرية والمعرفة التراثية في هذا الموضوع، ولامتحان صلابة هذه المقارنة آثرنا الربط بين مصطلح الشعرية ومصطلحات أخرى كالأسلوبية والانزياح وغيرهما، محاولين تأكيد هذه العلاقة من خلال نماذج أدبية حديثة ومعاصرة لكل من أبي القاسم الشابي ووجيه البارودي وإبراهيم ناجي والزركلي والبزم ومحمود درويش وسيف الرحبي ومحمد الماغوط وأدونيس والحصني والطيب صالح وطالب عمران، في محاولة لتلمس ما يتفرد به هؤلاء في مجال الشعرية.

إن الشعرية في ضوء المفهوم المشار إليه آنفاً تتراءى في نصوص الأدب غُلالةً رقيقة تلوح من خلال سُجف من الأضواء تشعُّ جمالاً باهراً وروعة ساحرة، وقد حار النقاد في ضبطها في وصف أو حصرها في تعريف، من أجل ذلك تنوعت مشارب الشعرية في الأدب، فتراها تارة تبدو من خلال الأسلوب الشعري، وتارة من خلال اللغة وتارة من خلال المعنى، وفي جميع أحوالها لا تنضبط في ناحية مما ذكرنا؛ لأنها في حقيقة أمرها انزياح واسع عن كل ما هو مألوف وثابت .

سيجد القارئ الكريم أنّ المباحث التي يقدمها هذا الكتاب تنزع فيما تنزع إليه، إلى ناحيتين اثنتين: الأولى تتمثل في محاولة إدراك خصوصية النّص وما ينفرد به، ومن ثم الوقوف عند سماته التي تستحيل علامات فارقة عند صاحب النص، ذلك أننا نعتقد أن نصاً أو طائفة قليلة من النصوص تشير إلى شعرية النتاج الأدبي، إذ الأديب مختلف في كل نص ينتجه، فهو في لحظة شعرية ما يختلف عنه في لحظة أخرى، والشعرية نهر مياهه لا تتوقف، والمرء لا يستطيع أن يشرب من النهر مرتين، والثانية تختص بالإفادة من إنجازات النقد قديمه وحديثه، شرقيه وغربيه، وهو ما تهيأ لنا أنه يندرج تحت مسمى علمية النقد أو موضوعيته، وهو أمر يتسق وفهمنا الذي شرحناه آنفاً، ونكرره هنا لإزالة اللبس فحواه: أن للنقد جانبين: أحدهما خاص فيه طوابع الهوية، والآخر عام فيه سيماء الموضوعية، فالخاص ينبثق من إدراك خصوصية النصوص مادة التحليل ومنطلق النقد، والعام ينبع من صميم الأفكار الجديدة التي تسعف بإدراك جواهر النصوص، وهي من ثم تمكن

من التعبير عن حضور العقل الحالي والثقافة المعاصرة في النتاج النقدي؛ لأن الممارسة النقدية الجديدة تقتضي ألا نلغي ثقافتنا مع محاولتنا التمسك بالأصالة والهوية.

ثمة نقطة أخيرة يمكن أن نغلق بها الكلام في هذه المقدمة، وهي نقطة تبدأ بمحاورة المصطلح الحديث، ومن ثم إجراء مقاربات لتحويله أداة بحثية، والمسألة كما تبدو لكل دارس في غاية الخطورة وفي غاية الأهمية، إذ لا يزال قوم من النقاد يتحللون من المصطلح ويهربون من المنهج، ويمعنون في قراءة نتاجات الأدب قراءة ذوقية، وهي مسألة لم تعد مركزية في البحث النقدي؛ لأن للمصطلح غاياتٍ كثيرةً يمكن من خلالها تحديد أهداف الدراسات وخططها ومناهجها، فضلاً عن كونها أداة لتنظيم التفكير، ولا أدري بعد كل الذي قلت كيف يستقيم درس نقدي من دون مصطلح، وما أدري كيف تقوم معالجة من غير تعلق بالمصطلح، إذ المصطلح مفتاح كل بحث وأداة كل علم، وهو ما يحدد المنهج ويمهر الخطط البحثية بخاتمه، لهذا لم نلج في هذه الدراسة نصاً من دون أداة مفتاحية أعني المصطلح، والمصطلحات متنوعة والمفاتيح مختلفة من أجل ذلك بدت المعالجات مختلفة؛ لأنها تدرس نصوصاً مختلفة، وفي ضوء ثقافة الاختلاف والتنوع والتميز كانت الروابط الأساسية التي آذنت بجمع هذه المباحث بين أطواء هذا الكتاب، وغاية المأمول فيه التوفيق والصواب والله الموفق.

# الفصل الأول

## شعرية الأسلوب

## في قصيدة «إرادة الحياة» للشابي

١- هل ولى زمن الشِّعر؟ سؤال لابُدَّ من الإجابة عنه في فاتحة الكلام على قيمة الشّعر من وجهة نظر معاصرة، إذْ طالما كان هذا السؤال حاضراً، ولو لم يكن معلناً على الدوام، غير أنّ مجالات الهروب منه تبدو متسعة، وسبل تجاهله فسيحة متشعبة؛ لأننا، كما جرت العادة، لا نحدد أهدافنا في ضوء حاجات حياتنا الجديدة، ولو فتشنا بصورة واقعية عن حاجتنا إلى الشّعر في ضوء ما يمكن أن يقدمه لنا في هذا العصر، مقارنة بما تقدمه وسائل المعرفة الأخرى، لقلنا: إنّ الشعر حاجة متجددة، لا يمكن الاستغناء عنها؛ ذلك لأنّ الفنّ بعامة والشعر بخاصة يحقق قدراً من التوازن، أعني أنّ هنالك مسائل في حياتنا الحالية لا يمكن أن تنجز إلا شعرياً، وأعقد تلك المسائل مسألة الحلم ومسألة الحب ومسألة الجمال، إذ الحياة المادية التي نعيشها اليوم تقلّص مساحات الوجدان، وتقضي على هوامش الإحساس، وتكتسح فضاءات الألفة، لهذا كان لابُدَّ من التعلق بالشّعر، فمن خلاله تستيقظ الضمائر على حقيقتها، وتهفو النفوس إلى الجمال والحب والحلم، وللشعر سطوة كما للمادة سطوة، فإذا كانت المادة تتملك العقول، فإنّ الشّعر يتملك الأنفس، ويستأثر بالقلوب، ويسيطر على الأحاسيس، فيعمل على تهذيبها والارتقاء بها، ثم يصبّ فيها ألقه، ويضرب في أعماقها بسحره، فإذا به يبعثها من جديد، من أجل ذلك كان في الشّعر سلوى

النفوس، فبطريقه يتم التوازن، وبسلمه يحدث الارتقاء، لذا كان الشّعر يظهر على الفناء، وقد أشار الطائي إلى ذلك في قوله:

**ولـو كـان يفنـى الـشِّعر أفنـاه مـا قـرت**

**حياضُـــكَ منـــهُ فـــي العـــصور الـــذواهب**

**ولكنـــه صـــوبُ العقـــول إذا انجلـــتْ**

**ســـــحائبُ منـــــه أُتْبِعَـــــتْ بـــــسحائب**

٢- كيف يظهر شعرٌ على شعرٍ، وكيف تبدو السِّمة الشِّعرية في قصيدة ما، لا بل كيف تظهر قصيدة على سائر شعر شاعر لتستحيل سمةً فارقةً وعلامة مميزة يُعرف بها صاحبها؟

في خضم ما يتعاوره قراء الشّعر ونقاده من تساؤلات إزاء حقيقة الشّعر وجوهره وعوامل صموده وانهياره، وأسباب صعوده وهبوطه، لابُدّ من تناول جملة من النّصوص المتمكنة في شعريتها لحسم قضية اشتد التنازع عليها؛ فحواها هل كلّ ما كُتب وما يُكتب تحت مسمى الشّعر يحسن أن نعده شعراً حقيقياً؟

ما الشّعرُ الذي حاولنا تقديم توصيف مقتضب له في فاتحة هذا الكتاب، وما الغاية التي يرمي إليها ذلك العنوان؟

ليس للشّعر الحقيقي حدّ يُعرف به، سوى أنه يتكوّن في فضاء غامض، ويظهر في الوجود وهماً، أساسه التوهج، ودماؤه العبقرية، وهيئته الروعة، ثم إنه لا يُعرف إلا بأثره، من أجل ذلك كان بقاؤه منوطاً بقدرته التخيلية، وما يمكن أن يتركه في نفس السّامع من حاجات تشده إلى الجمال والحب والحلم، وليست كلّ قصيدة بقادرة على صناعة حاجة في النّفس إلى الحب والحلم والجمال، ثم إنّ النهوض بمثل هذه المسائل قد لا يتسنى لشاعر مبرز على الدوام، لهذا تفوقت لديه قصيدة على قصيدة، وتميز له قول من قول، واختلفت له كلمة عن كلمة،

فصار الشاعر لهذا السبب معروفاً بقصيدة فريدة خلدت ذكره، وعلت به على قرنائه من الشّعراء، ولربما كثرت فرائد شاعر ما فارتفع بها إلى سدة العبقرية، وربما انتفت الفرائد عند شاعر آخر فهوى في غياهب النسيان، وسيرة الشعر في القديم والحديث تعضد هذا القول، وتكاد تطبق حقيقة الشّعر على أنه عصي على التصنيف، لهذا كان من المحال القبض على ناصيته، ومن الصعب الإمساك بجوهره، وهل يحسن القبض على حبيبات الماء، أو الإمساك بسجف الأضواء؟

ثمة إمكانية يتيحها النقد لسؤال النّصوص الشّعرية، تمثل اللغة أساساً مكيناً لها، غير أنّ الكلام على اللّغة بوصفها حقيقة الشّعر خطأ فادح، لأنّ اللّغة قبل أن تدخل في غمار الشّعر ليست بذات جذوة، وهي بعد ذلك ليست بذات مزية، فما يشعل في اللغة ناراً هو الشّعر، وما يبعث فيها ألقاً هو الشعر أيضاً، لذا كانت الدراسات التي تمعن النّظر في لغة الشّعر عقيمة؛ لأنها تعود بها إلى الثبات والتحجر، والأصل أن تُدرس شعرية اللّغة وليست لغة الشعر، إذ الشعر هو الأصل وهو الذي يوجد الجمال في اللّغة، وهو الذي ينقلها من الثبات إلى الحركة، ومن الجمود إلى الحياة، وبمعنى آخر لغة الشعر كائن ميت، وشعرية اللغة كائن حي، ومن وظائف النقد حفظ شعرية اللغة وكيانها الحي، ومن واجب النقد أن لا يعود باللغة إلى الجمود وقد بعثها الشعر حية متوثبة .

٣- أبو القاسم الشابي شاعر تسنى له أن يسهم في إثراء الاتجاه الذاتي الغنائي في الشّعر الحديث، إذ كان من أكثر الشّعراء المحدثين فتنة بالرومانسية، وكان أكثرهم إمعاناً في استعمال مفردات الطبيعة، وكان أظهرهم اعتصاراً للألم الإنساني في شعره، بيد أن بروزه في قصيدته «إرادة الحياة» يشير إلى تفرد شاعريته، وسيرورة تجربته، لهذا ارتبط ذكره بها، من أجل ذلك أُريد لهذا البحث أن يمعن النّظر في المزايا الشّعرية في هذه القصيدة من دون

سائر شعره، لظننا أنها تحمل بصمات المنشئ، وخلاصة تجربته، وعوامل خلوده.

٤- لا شك أنّ سحر قصيدة الشابي «إرادة الحياة» الذي يستأثر بكامل الاهتمام إنما يتجلى في أسلوبها، ونعني بالأسلوب التشكيل اللّغوي الذي يؤسس شعرية القصيدة، بحسب التصور الذي جاء به عبد القاهر الجرجاني في كتابه «دلائل الإعجاز»، ولا سيما أن كلامه على الأسلوب يمثل حضوراً قوياً في المبحث الأسلوبي العربي بعامه، إذ قدم تصوراً دقيقاً لمفهوم الأسلوب فذكر: «أنّه الضربُ من النّظم والطريقة فيه»[١]، ثم أشار إلى أنّ مجالات الأسلوب في النّظم لا تخرج عن ترتيب الألفاظ في أنساق بصورة تتبع ترتيب المعاني في نفس المتكلم، ومن خلال ذلك تنبه على صلة النَّحو بالمعاني فقال في كلامه على النّظم: «أنْ تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النّحو وتعمل على قوانينه وأصوله»[٢]، وعلى هذا الأساس غدا النّحو متصلاً عنده بالمستوى الجمالي مثل اتصاله بالاستخدام اللغوي المثالي، إذ النّحو لا يعني بنظره العلم بمواضع الإعراب، فهذا كما يشير أمر مشترك بين النّاس، وهو ليس مما يُستنبط بالفكر والروية، وليس لأحد فضل على غيره إذا علم أنّ الفاعل مرفوع والمفعول منصوب، فهذه إمكانات متحققة في العلم، وإنّما المزية تكمن في الوصف الموجب للإعراب[٣]، فأدرك بذلك نظام اللُّغة من خلال النّحو، وهو نظام يختلف في تراكيبه من جنس في الكلام إلى جنس آخر، والمقارنة تظهر من خلال اعتماد كلِّ متكلم على إمكانات محددة من إمكانات النّحو، وإنْ تشابهت المعاني بين تركيب وتركيب، فإنَّ الفروق تظهر بعدئذ في نظام الكلام، من أجل ذلك يغدو نقل المعنى وتأديته بالصورة الموضوع عليها محالاً؛ لأنّنا سنجد صياغة

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر(دلائل الإعجاز)تحقيق محمد رشيد رضا ط بمصر ١٣٣١هـ) ص:٦٤.

(٢) المصدر السابق ص: ٣٠٢.

(٣) المصدر السابق ص:٢٠١ .

جديدة يتحول إليها المعنى بمجرد نقله من سياق إلى سياق آخر، يقول: «ولا يغرنّك قول النّاس قد أتى بالمعنى بعينه وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه فإنّه تسامح منهم، والمراد أنّه أدى الغرض فأمّا أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول حتّى لا تعقل ههنا إلا ما عقلته هناك، وحتّى يكون حال الصورتين المشتبهتين في عينيك كالسوارين والشنفين ففي غاية المحال»(١).

لقد خَلُصَ عبد القاهر في تأييده علاقة النّحو بالنّظم وبالأسلوب إلى أنّ النحو بإمكاناته الواسعة يتيح لكلّ منشئ قدراً من التميز الدال على خصوصية نظمه، إذْ الألفاظ في ذاتها لا ينجم عن استعمالها فضلٌ للقائل، لأنّها لا تختص بأحد من دون آخر، وإنّما تكون الخصوصية للنّظم والتركيب.

إنّ الألفاظ عند عبد القاهر ما هي إلا رموز للمعاني، لهذا فهي لا تكتسب صفة الفصاحة في ذاتها، لأنّ الفصاحة عنده سمة للمتكلم من دون واضع اللغة، والمتكلم ليس بمقدوره أن يزيد من عنده باللفظ شيئاً ليس في اللّغة؛ فإنْ فعل ذلك خرج على اللّغة، وعليه لا يكون المتكلم متكلماً إلا إذا استعمل اللّغة على ما وضعت له، وفي ذلك دلالة عنده أنّ الفصاحة لا تتصل باللّفظ بمثل اتصالها بالتركيب، وقد ضرب على ذلك مثالاً بقوله: «فإذا قلت في لفظ «اشتعل» من قوله تعالى ﴿**واشتعل الرأس شيباً**﴾ إنّها في أعلى مرتبة من الفصاحة لم توجب تلك الفصاحة لها وحدها، ولكن موصولاً بها الرأس معرفاً بالألف واللام ومقروناً إليه الشيب منكراً منصوباً(٢). وإدراكه خاصية الأسلوب في ضوء النّحو على هذه الجهة من الدّقة والشمول جعله يلتقي مع علماء اللّغة المحدثين في أكثر من موضع. وكما أنّ ثمةَ ارتباطاً قوياً بين النّحو والنّظم من جهةٍ، وبينهما وبين الأسلوب من

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر(دلائل الإعجاز) تحقيق محمد رشيد رضا ط بمصر ١٣٣١هـ) ص:٤٦.

(٢) المصدر السابق ص:٣٠٠.

جهة ثانية، فإنّ هنالك علاقةً عضوية بين الأسلوب والبلاغة عند عبد القاهر، تبدو لنا من خلال اهتمامه بالمعنى والدِّلالة والغرض والمجاز من استعارة وكناية وتمثيل، إذ الدّلالة لا يبعث عليها الكلام العادي، وإنّما يكون الباعث عليها المجاز الذي يجري وفق آلة النّحو أساساً يقول: «إنّ الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من مقتضيات النّظم، وعنها يحدث وبها يكون؛ لأنّه لا يتصور أن يدخل شيءٌ منها في الكلم، وهي أفراد لم يتوافر فيما بينها حكم من أحكام النّحو، فلا يتصور ههنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون أُلِّفَ مع غيره»[(١)]. وعلى هذا النّحو تسنى لعبد القاهر وضع أساس لدراسة الأسلوب، وهو أساس يتيح للمنشئ استخدام اللّغة على نحو يكشف عن خصوصيتها وجماليتها .

٥- هنالك إسهامات يصعب الإحاطة بها كان من شأنها توسيع مجالات البحث الأسلوبي المعاصر قدمتها الدراسات اللغوية الحديثة في الغرب، كنظرية «فرديناند دوسوسير» (١٨٥٧-١٩١٣م) في اللّغة، التي سعت إلى توضيح علاقة اللّغة بالكلام، وتحليل الرموز اللّغوية، ودراسة التركيب العام للنّظام اللّغوي، وما ينطوي عليه كل ذلك من صور صوتية ودلالية،غير أنّ النظام اللّغوي الذي تكلم عليه دوسوسير في نظريته لم يسلم من الاعتراضات بوصفه موضعياً لا يربط نظام اللغة بنظام أشمل، وقد أفاد «بالي» (١٨٦٥-١٩٤٧م) من أفكاره في جعل اللّغة نظاماً من العلامات تُبرِزُ الجانب الفكري والانفعالي للمتكلم، إلا أنه أهمل اللّغة الأدبية، فكان ذلك كما يشير د. محمد عبد المطلب من الأسباب الداعية لتجاوز آرائه في مجال دراسة الأسلوب[(٢)].

أما «كريسو» فقد أعاد الاعتبار إلى اللّغة الأدبية بعدما أبعدها «بالي» عن المجال الأسلوبي، فوجد في الأدب شكلاً من أشكال التواصل الجمالي بين

---

(١) الجرجاني، عبد القاهر(دلائل الإعجاز) تحقيق محمد رشيد رضا ط بمصر ١٣٣١هـ) ص:٦٤.

(٢) عبد المطلب، محمد (البلاغة والأسلوبية ط١ مكتبة لبنان ١٩٩٤م) ص:١٧٣

المؤلف والمتلقي، ونحا «ماروز» نحو «كريسو» في التركيز على لغة الأدب في التحليل الأسلوبي، مستقصياً ظواهرها مثل علاقة المحسوس بالمجرد، والمجمل بالمفصل، والحقيقة بالمجاز، والشعر بالنثر، واللفظ بالتركيب(١).

ولما جاء «آمادو ألونسو» حاول في دراساته الأسلوبية التي أقامها على أشعار بابلو نيرودا، إيجاد لقاء بين النّقد الأدبي والأسلوبية بغية إبراز السّمات الأسلوبية للمنشئ من خلال نتاجه، مركزاً على علاقة الأديب بالأثر، وعلاقة الدال بالمدلول من خلال التركيب، وما ينجم عن كلّ ذلك من عناصر معنوية وتأثيرية. متجاوزاً نظرة دوسوسير التي أشار فيها إلى أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية، لتتحول تلك العلاقة عنده إلى علاقة سببية، مما جعل للدراسة الأسلوبية أهدافاً تتركز في معظمها حول الغاية التوصيلية للغة، ولعل أهم ما نجم عن مباحث «ألونسو» توضيح الكيفية التي يبنى فيها الجسر بين الدال والمدلول، وهو في حال التكوين . ويلاحظ الدارسون أنّ محاولته تحديد العلاقات المتشابكة داخل العمل الأدبي أوقعته في متاهات غامضة، ولاسيما عندما تكلم على اللحظة الاستشراقية التي تتداخل مع عوالم غامضة من الأفكار والعواطف والتهويمات والذكريات(٢).

أما الشكلانيون فقد بذلوا جهوداً تذكر في باب الدراسات الأسلوبية، إذ تركزت مباحثهم حول الجوانب الفنية للأدب منطلقين من اللّغة، مركزين على دراسة الأصوات المتكررة، وتمثيل وحداتها الدلالية، ودراسة البنى النحوية، وجزئيات الصورة، مبينين كيفية تفاعل تلك العناصر في النتاج على نحو شامل.

وفي ألمانيا ظهر «كارل فوسلر» الذي أطلق اسم الأسلوبية على الناحية التي تدرس اللّغة في علاقتها بالخلق الفردي، ولاحظ في معرض دراسته اللّغة أنّ الذي يتطور ليس الفن وإنّما التكنيك أو الجهد الفردي الذي يقدمه المبدع . وقد تبعه

(١) عبد المطلب، محمد (البلاغة والأسلوبية ط١ مكتبة لبنان ١٩٩٤م) ص:١٧٣
(٢) المرجع السابق.

«أولمان» فربط بين الأسلوبية والألسنية. أمّا «بيرس» فقد وضع المباحث الأسلوبية قبالة السيميولوجيا فدرس الرموز ودلالاتها وعلاقاتها بالموضوعات المتصلة بالطبيعة والإنسان، وهذا ما أسهم في تطور الاتجاهات التحليلية في النقد الأدبي، في حين ركز «جاكبسون» على اللّغة والإنشاء، وكان ذلك في محاضرة له بهذا العنوان ألقاها في أمريكا سنة ١٩٦٠م، وكانت الأسلوبية قد أفادت من جهود «رينيه ويليك» «وأوستن وارين» ولاسيماً في مجال النظرية الأدبية التي لا تنظر إلى النتاج الأدبي بوصفه وثيقة اجتماعية أو تاريخية،أو موعظة أو كشفاً دينياً أو تأملاً فلسفياً، وإنّما بوصفه لغةً بالمقام الأول[١].

٦- انكشّف مفهوم الأسلوب في المباحث العربية على يد عبد القاهر الجرجاني كما أشرنا آنفاً، إذ وضع له تعريفاً بقوله: «هو الضرب من النّظم والطريقة فيه»[٢]. ولمّا جاء حازم القرطاجني نحا بمفهوم الأسلوب نحوًا واسعاً ليشمل النتاج الأدبي كلّه بما ينطوي عليه من عناصر متصلة بالصياغة أو بأغراض الشِّعر خاصة، يقول:«لمّا كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد، ومسائل منها تقتنى، وكانت تحصل للنّفس بالاستمرار على تلك الجهات، والنقلة من بعضها إلى بعض، وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيئة تُسمّى الأسلوب وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النّظم إلى الألفاظ»[٣]. وقد وقف ابن خلدون عند تعريف الأسلوب فذكر أنّه: «المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي تفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته أصل المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة

---

(١) عبد المطلب،محمد (البلاغة والأسلوبية ط١ مكتبة لبنان ١٩٩٤م) ص:١٧٣

(٢) الجرجاني، عبد القاهر (دلائل الإعجاز) ص:٦٨.

(٣) القرطاجني، حازم ( منهاج البلغاء) ص: ٣٦٣ .

العروض...، إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص»[١].

وإذا ما انتقلنا إلى العصر الحديث وجدنا أن أهم محاولة استهدفت تحديد مفهوم الأسلوب قد تمثلت بدراسة أحمد الشايب الذي عرّف الأسلوب بقوله: «هو الصورة اللفظية التي يُعَبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار»[٢]. أمّا علماء اللّغة الغربيون فقد وضعوا تعريفات عّدة للأسلوب أظهرها ما ذكره «بالي» من أنّه «مجموعة من عناصر اللّغة المؤثرة عاطفياً في المستمع»[٣]. وما ذكره «أمادو ألونسو» بقوله هو «الطريقة التي يتكون بها العمل الأدبي في جملته وعناصره التفصيلية، وهي التي تحدد أنماط المتعة الجمالية الناجمة عنها»[٤]. أمّا رولان بارت فقد رأى أنّ الأسلوب لغة تتميز بالاكتفاء الذاتي وتغرس جذورها في أسطورية المؤلف[٥].

٧- حاول الأسلوبيون من خلال المنهج الإحصائي في دراساتهم توخي الموضوعية، كما هو الشأن عند «جيرو» الذي عدَّ الأسلوب «انزياحاً كمياً بالقياس إلى معيار»[٦]، و«كوهين» الذي ميز الأسلوب الشعري بمقدار انزياح قصيدة ما عن مجموعة قصائد لشاعر ما بغية تحديد مجالات الشعرية في تلك القصيدة[٧]، وبذلك تم الربط بين الإحصاء والأسلوبية لتغدو الظاهرة الشعرية قابلة للمقايسة المعيارية، وقد خطا «ستيفن أولمان» بالدراسة الأسلوبية

---

(١) ابن خلدون ( المقدمة) طبع دار الكتاب اللبناني بيروت ١٩٨١م) ص٤٨٩.

(٢) فضل،صلاح (علم الأسلوب) ص:١٠٠.

(٣) المرجع السابق ص:٧٥.

(٤)المرجع السابق ص: ٥٥.

(٥) المرجع السابق ص:٨٣.

(٦) كوهين، جان ( بنية اللغة الشعرية) ص:١٧.

(٧) كوهين، جان ( بنية اللغة الشعرية) ص:١٧.

خطوات مهمة في محاولة لتخطي الاشتراطات الشكلية لهذا المنهج، فعمد إلى تمييز مجموعة من الكلمات التي سماها (المفاتيح) من خلال رصد معدلات تكرارها في نص ما، ومن ثم ربطها بالسياق لتقديم مقاربات أسلوبية إحصائية تتخطى الجانب الإحصائي الشكلي ليتسنى له تفسير النّصوص تفسيراً نفسياً أو وظيفياً[(١)].

وعلى هذا النحو انطلقت الأسلوبية الإحصائية من فرضية ترجح الكم والقيم العددية على الحدس، من أجل ذلك تركز الاهتمام على إحصاء العناصر المعجمية وقياس طول العبارات، ودراسة العلاقات بين الأسماء والأفعال، ويرى «هنريش بليت» أنّه كلّما كانت المقاييس المعتمدة في التحليل الإحصائي متنوعة كانت النتائج دقيقة، وكلّما كان المتن المحلل واسعاً كانت الإحصاءات أكيدة. [(٢)] وثمة محاولة جديرة بالإشارة في مجال التطبيق الأسلوبي الإحصائي قدمها سعد مصلوح في كتابه «الأسلوب دراسة لغوية إحصائية» اعتمد فيها على آراء «بوزيمان» في تحديده ظواهر الأسلوب بالحدث والوصف أو بالفعل وبالصفة، وقد اعتمد في ذلك على آلية تفضي إلى حساب عدد الكلمات المعبرة عن الأحداث، والكلمات المعبرة عن الأوصاف ومن ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على الثانية لتحديد القيمة العددية ومن ثم النّظر إلى تلك القيمة بوصفها مؤشراً على الأسلوب الأدبي[(٣)]. ويشير حسن ناظم في كتابه (البنى الأسلوبية) إلى جملة من العوائق التي حالت دون نجاح محاولة مصلوح في تطبيقه نظرية العالم الألماني «بوزيمان» على النّصوص العربية منها:

---

(١) عزام، محمد ( الأسلوبية منهجاً نقدياً ) منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٩م ص:٦

(٢) بليث، هنريش ( البلاغة والأسلوبية ترجمة محمد العمري ط٢ طبع دار أفريقيا الشرق المغرب ١٩٩٥م) ص:٥٩.

(٣) مصلوح، سعد( الأسلوب دراسة لغوية أسلوبية ط٢ دار الفكر العربي القاهرة ١٩٨٤م) ص:٥١.

أ- إن نظرية «بوزيمان» متمخضة عن طبيعة اللّغة الألمانية، واللّغة العربية تختلف من حيث مستوياتها التركيبية عن اللّغة الألمانية، من أجل ذلك يلاحظ ناظم أنّ سعد مصلوح قد تجاهل خواص اللّغة العربية في تطبيقه هذا المنهج.

ب- لم يقدم مصلوح مسوغات كافية لتطبيق نظرية «بوزيمان» على اللّغة العربية، بل اكتفى بتهذيب مفهومي التعبير بالحدث والتعبير بالوصف ليتجاوز معيار انتماء الكلمات إلى أحد المستويين.

ج- استبعد مصلوح الأفعال الناقصة والجامدة وأفعال الشروع والجمل التي تقع صفة في كلام العرب وهذا تجاوز للإجراء الإحصائي(١).

توقف محمد عزام عند محاولة «زمب» في منهجه الإحصائي التجريبي ولاسيما ما سماه «بالمتر الأسلوبي» المتمثل بعدِّ كلمات النّص وتصنيفها وفق أشكال بيانية مختلفة دون استخلاص دلالتها الجمالية وقيمها الفنية، مؤيداً جملة من الاعتراضات التي قدمها صلاح فضل في كتابه (علم الأسلوب) بشأن المنهج الإحصائي عامة والتي أجملها بقوله: إن المنهج الإحصائي بدائي وعاجز عن التقاط الظلال الأسلوبية المرهفة والإيقاعات العاطفية والتأثيرات الموسيقية في النّصوص، إذ الدراسة الأسلوبية الإحصائية لا تقيم وزناً للسياق، كما أن الحسابات العددية تضفي على البحث نوعاً من الدقة الزائفة، لذا فإن الإحصاء لا يدل على خواص الأسلوب(٢).

ومع ذلك فللأسلوبية الإحصائية مزايا عدة أشار إليها غير واحد من الباحثين، منها أنها «تعمل على تخليص ظاهرة الأسلوب من الحدس الخالص

---

(١) ناظم، حسن ( البنى الأسلوبية ط١ المركز الثقافي في المغرب ٢٠٠٢م) ص:٥٢

(٢) فضل، صلاح (علم الأسلوب) ص: ٢٠٧ .

لتوكل أمرها إلى حدس منهجي موجه، ومن هذه الزاوية يمكن للإحصاء أن يكمل مناهج أسلوبية أخرى بصورة فعالة»[١].

لا بد من الإشارة هنا إلى أن الاعتراضات التي تطول الجانب الإحصائي في الدراسات الأسلوبية ذات معنى، وهي من ثَمَّ على قدر كبير من الأهمية، ذلك لأنّ مشكلة الإحصاء في دراسة الأسلوب لا تعني شيئاً ما لم تتصل بالسياق، وما لم تؤدِ في آخر الأمر إلى حكم قيمة، أو أنّها مطالبة في الحقيقية ببيان مواطن الشعرية في نصوص الأدب خاصة، إذ الدقة العددية في دراسة الأسلوب مضللة ما لم تتحل عن وظيفة ما تظهر بموجبها علامات الأسلوب الفارقة، وصحيح أنّ النّهج الإحصائي في الدراسات الغربية أسعف بمعرفة خصائص بعض النّصوص، إلا أنّ المحاولات العربية في هذا الباب مضت في مضمار نظريات غربية متجاهلة خصوصية النّصوص العربية كما هو الشأن في دراسة سعد مصلوح التي أشرنا إليها آنفاً. ومن هنا عنَّ لباحث مثل حسن ناظم وهو يقدم دراسة أسلوبية لقصيدة «أنشودة المطر» للسياب الانفلات جزئياً من الإجراءات الأسلوبية، معتمداً على تحليل البنى العروضية والإيقاعية والصوتية قبل الولوج في دراسة المستويين التركيبي والدلالي للقصيدة، مدللاً بذلك على حيوية المقاربة في هذا الباب.

وفي هذا الفصل الذي نقدمه لدراسة العلامات الأسلوبية في قصيدة الشابي نتوخى الولوج ما أمكن في بنية النّظام اللغوي من خلال التركيز على السياق في تلك القصيدة محاولين بيان ما تنطوي عليه من مؤشرات أسلوبية دالة على تفردها، مهتمين للوصول إلى هذه الغاية بدراسة معدلات التكرار الاسمية والفعلية والضمائر ومن ثم البناء الكلي للقصيدة.

---

(١) بليث، هنريش ص:٥٩.

### ٨- النص (من المتقارب) [١]:

١ إذا الشّعبُ يوماً أراد الحياة ... فلا بدَّ أن يستجيبَ القدرْ
٢ ولا بدَّ لليل أن ينجلي ... ولا بُدّ للقيد أن ينكسرْ
٣ ومن لم يعانقه شوق الحياة ... تبخر في جوّها واندثر
٤ فويلٌ لمن لم تشْقهُ الحياة ... من صفعة العدم المنتصر
٥ كذلك قالت لي الكائنات ... وحدثني روحها المستتر
٦ ودمدمتِ الرّيحُ بين الفجاج ... وفوق الجبال وتحت الشَّجر
٧ إذا ما طمحت إلى غاية ... ركبت المنى ونسيت الحذر
٨ ولم أتجنبْ وعور الشِّعاب ... ولا كبّة اللّهب المستعر
٩ ومن لا يُحبُّ صعود الجبال ... يعشْ أبدَ الدّهر بين الحفر
١٠ فعجَّت بقلبي دماءُ الشّباب ... وضجَّت بصدري رياحٌ أُخرْ
١١ وأطرقت أصغي لقصف الرّعود ... وعزف الرّياح ووقع المطر
١٢ وقالت لي الأرض لمّا سألت ... أيا أمُّ هل تكرهين البشر
١٣ أبارك في النّاس أهلَ الطموح ... ومن يستلذُّ ركوب الخطر
١٤ وألعن من لا يُماشي الزَّمان ... ويقنع بالعيش عيش الحجر
١٥ هو الكون حيٌّ يُحِبُّ الحياة ... ويحتقر الميْتَ مهما كَبُرْ
١٦ فلا الأفقُ يحضنَ ميْتَ الطيور ... ولا النّحل يلثم مَيْتَ الزَّهر
١٧ ولولا أمومةُ قلبي الرؤوم لَمَا ... ضمت الميْتَ تلك الحفر
١٨ فويل لمن لم تشقه الحياة ... من لعنة العدم المنتصر
١٩ وفي ليلة من ليالي الخريف ... مثقّلة بالأسى والضجر
٢٠ سكرت بها من ضياء النّجوم ... وغنيت للحزن حتّى سكر
٢١ سألت الدّجى هل تعيد الحياة ... لما أذبلته ربيع العُمر

---

(١) الشابي، أبو القاسم (ديوانه، أغاني الحياة) دار مكتبة الهلال ٢٠٠٣م ص:٩٥.

٢٢ فلم تتكلم شفاه الظّلام ولم تترنم عذارى السحر
٢٣ وقال لي الغاب في رقة محببة مثل خفق الوتر
٢٤ يجيء الشتاء شتاء الضباب شتاء الثلوج شتاء المطر
٢٥ فينطفئ السّحر سحر الغصون وسحر الزّهور وسحر الثمر
٢٦ وسحر المساء الشجيّ الوديع وسحر المروج الشهي العطر
٢٧ وتهوي الغصون وأوراقها وأزهار عهد حبيب نضر
٢٨ وتلهو بها الرِّيح في كلِّ واد ويدفنها السّيل أنّى عبر
٢٩ ويفنى الجميع كحُلم بديع تألق في مهجة واندثر
٣٠ وتبقى البذور التي حُمّلت ذخيرة عُمْرٍ جميل غبر
٣١ وذكرى فصول ورؤيا حياة وأشباح دنيا تلاشت زُمر
٣٢ معانقة وهي تحت الضّباب وتحت الثلوج وتحت المدر
٣٣ لَطيْفِ الحياةِ الذي لا يُمَلُّ وقلب الرّبيع الشذيّ الخَضِرْ
٣٤ وحالمة بأغاني الطيور وعطر الزّهور وطعم الثمر
٣٥ ويمشي الزّمان فتنمو صروف وتذوي صروف وتحيا أُخَرْ
٣٦ وتصبح أحلامها يقظة موشحة بغموض السَّحر
٣٧ تسائل أين ضباب الصباح وسحر المساء وضوء القمر
٣٨ وأسراب ذاك الفراش الأنيق ونحل يغني وغيم يمر
٣٩ وأين الأشعة والكائنات وأين الحياة التي أنتظر
٤٠ ظمئتُ إلى النّورفوق الغصون ظمئت إلى الظلِّ تحت الشَّجر
٤١ ظمئت إلى النبع بين المروج يغني ويرقص فوق الزَّهر
٤٢ ظمئت إلى نغمات الطيور وهمس النسيم ولحن المطر

٤٣ ظمئت إلى الكون أين الوجود ... وأنى أرى العالم المنتظر
٤٤ هو الكون خلف سُبات الجمود ... وفي أفق اليقظات الكُبَر
٤٥ وما هو إلا كخفق الجناح ... حتّى نما شوقها وانتصر
٤٦ فصدعتِ الأرضُ من فوقها ... وأبصرتِ الكونَ عذب الصُّور
٤٧ و جاء الربيع بأنغامه ... وأحلامه وصباه العطر
٤٨ وقبلها قُبَلاً في الشفاه ... تعيد الشباب الذي قد غبر
٤٩ وقال لها قد منحت الحياة ... وخلدت في نسلك المدّخر
٥٠ وباركك النور فاستقبلي ... شباب الحياة وخصب العمر
٥١ ومن تَعْبُدُ النّورَ أحلامُه ... يباركه النّور أنى ظهر
٥٢ إليك الفضاء إليك الضياء ... إليك الثرى الحالم المزدهر
٥٣ إليك الجمال الذي لا يبيد ... إليك الوجود الرحيب النضر
٥٤ فميدي كما شئت فوق الحقول ... بحلو الثمار وغضِّ الزّهر
٥٥ وناجي النسيم وناجي الغيوم ... وناجي النّجوم وناجي القمر
٥٦ وناجي الحياة وأشواقها ... وضنة هذا الوجود الأغر
٥٧ وشفَّ الدُّجى عن جمال عتيق ... يشبُّ الخيال ويُذكي الفِكَرْ
٥٨ ومدَّ على الكون سحر غريب ... يصرّفه ساحر مقتدر
٥٩ وضاءت شموع النّجوم الوضاء ... وضاع البخور بخور الزّهر
٦٠ ورفرف روح غريب الجمال ... بأجنحة من ضياء القمر
٦١ ورنَّ نشيد الحياة المقدس ... في هيكل حالم قد سُحرْ
٦٢ وأعلن في الكون أنّ الطموحَ ... لهيبُ الحياة وروح الظفر
٦٣ إذا طمحت للحياة النّفوس ... فلا بُدَّ أن يستجيب القدر

## ٩- مؤشرات التكرار في النّص:

ليست الغاية من التكرار في النّصوص الأدبية مقصورةً على تقوية جانب الخطاب، ذلك لأنّ التكرار في حقيقة أمره خرقٌ لمبدأ الاستبدال، إذ التَّصور النَّقدي الحديث إزاء التعبير الأدبي ينصر ذلك المبدأ، زاعماً أنّ المنشئ بوسعه أن يُخرج المعاني الشّعرية بهيئات من الألفاظ المترادفة، بمعنى أنّه إذا عَنّ لمنشئ الكلام معنىً اختار كلمةً ما تخرجه من حيز التّصور إلى حيز الواقع، حينئذ تنعزل سائر الكلمات التي بوسعها حمل المعنى ذاته، وهذا التّصور كما يُفهم منه اليوم يرجح ما يسمى بمبدأ الاختيار أو الاستبدال، مما يحيل مسألة التعبير إلى عملية آلية تُنجز بصورة واعية، وهذا تصور وهمي؛ ذلك لأنّ الاستبدال إن وجد يُنجز بصور لا واعية، وهو من ثَمَّ محكوم بحاجة نفسية تنتفي معها القصدية، بدليل التكرار اللّفظي الذي لا يسمح للمنشئ بالاختيار، وعليه يمثل التكرار حاجة ضاغطة تحرج المنشئ في كثير من الأحيان، ليظل مشدوداً إلى كلمة بعينها إلى أن تبلغ حدَّ الإشباع حينئذ يدعها بعد أن يفرغ كامل شحناته النفسية فيها.

إذن للتكرار مبعثٌ نفسي، وهو من ثَمَّ مؤشر أسلوبي يدل على أنَّ هنالك معاني تُحْوِجُ إلى شيء من الإشباع ولا شيءَ سوى ذلك، والنّص الذي بين أيدينا يعضد هذه الفكرة من الجهة التي تدلُّ على أنَّ المنشئ في أثناء نظمه النَّص كان أسير التكرار اللفظي، وقد جاء ذلك التكرار في القصيدة وفق مجالين اثنين: الأول: تكرار كلمة ما تتوزع بلا انتظام في القصيدة عامة، والثاني يظهر في مواضع محددة من القصيدة، وهذا النمط أشبه بموجات متوالية، ما إن ينفلت الشّاعر من موجة حتّى يقعَ تحت تأثير موجة أخرى، ليظل معلقاً بتلابيب هذا الأسلوب إلى أن تنتهي القصيدة.

### المجال الأول:

ركز النّص ضمن مجاله الأول على كلمة (الحياة) في خمسةَ عشر موضعاً في الأبيات ( ب١ ب٣ ب٤ ب١٥ ب١٨ ب٢١ ب٣١ ب٣٣ ب٣٩ ب ٤٩ ب٥٠ ب٥٦ ب٦١ ب٦٢ ب٦٣) ليدل على تحوّل هذه الكلمة إلى مفتاح يمكّن

من الولوج في قلب النّص، ومن ثم يسهم في إبراز الفكرة المركزية للقصيدة التي تدور حول الكون وظواهره والحياة وسننها، كما يحيل على المغزى الذي يشخص خلف الكلمة المفتاح وفحواه: أنّ للحياة نشيداً وإرادةً ومنطقاً ينبغي على الأحياء معرفته والإفادة منه لبلوغ السّعادة، وقد تمثل ذلك النشيد بالطموح الذي أشير إليه في البيت الثاني والستين ليغدو النّص برمته مستأصلاً من رحم الحياة الهادفة أو الطامحة، من أجل ذلك تكوّر على هذا المعنى مؤسساً لنفسه بنية يلتقي فيها هدف الوجود مع هدف الموجود، وقد اندرجت سائر الدلالات تحت هذا الإطار، فمن خلال نشيد الحياة الطامح تنبثق الإرادة ويستجيب القدر كما هو الشأن في (ب١) وينجلي الليل وينكسر القيد كما هو الحال في (ب٢) ويتقهقر العدم كما في (ب٤) ... وهذه الفكرة من شأنها تفجير الثورة في نفس الإنسان كي يحيا حراً كهبوب الريح وقصف الرعود وطلاقة الكون وضياء النجوم وسحر المروج وقلب الربيع وأغاني الطيور، فهذا هو نشيد الحياة المقدس الذي يجدر بالإنسان أن يردده إذا ما أراد حياة كريمة طامحة.

إن القصيدة بتركيزها على الحياة تريد أن يمضي الإنسان في وجوده على سنن الطبيعة، فإذا كانت أقانيمها مقسومة بين البشر والأشياء، فإنّ المعنى المتصل بالحرية مفقود في حياة البشر، ومتحقق في الطبيعة لهذا كانت لابد أن تتصل حياة البشر بالطبيعة لتكتمل السعادة وتتحقق الأمثولة من الحياة والوجود.

**المجال الثاني:**

شكّل التكرار الذي سميناه متناثراً حقولاً دلالية تنصر الكلمة المركزية أو المفتاح في النّص، أعني كلمة الحياة، فجاءت مجموعات لفظية مكررة أخرى لتضفي نوعاً من الإيحاء على النص لتكتمل به مغازيه، فمن أجل ذلك كُررت كلمة (شتاء) في (ب٢٤) في أربعة مواضع، واحد منها جاء على هيئة تكرار مركب ( يأتي الشتاء شتاء)، والتكرار الثاني ارتبطت فيه كلمة شتاء على جهة الإضافة بالضباب فقال ( شتاء الضباب) وكذا في الثالث ( شتاء الثلوج) وفي الرابع ( شتاء المطر)، وواضح أن ثمة تدرجاً يشي به التكرار هنا برز بقدوم

الشتاء الذي يبدأ وفق التسلسل الزمني مع الضباب، والضباب هنا مضاد للوضوح وللرؤيا، لكن الطبيعة بحسب وعي الشاعر لا تقوم على الغموض حتى مع مجيء شتائها، فلا تلبث أن تأتي الثلوج لتكشف ما نجم عن الضباب من غموض، وأخيراً ينهل المطر ليبشر بالخصوبة والنّماء والخير، ومن الواضح أن تقلب حالات الشتاء لا تدعو إلى شيء من القلق؛ لأنّ الضباب يعقبه انكشاف ووضوح ومن ثم يعم الخير وتنهمر الأمطار، وهذه الدورة الطبيعية يعقبها سحر وجمال وخصوبة لهذا عمد في (ب٢٥ ب٢٦) إلى تكرار كلمة ( السّحر) في عدة مواضع متبعاً الصنيع نفسه إذ يذكر السحر بصور تكرار مركب (السحر سحر الغصون ) ثم يذكر في الموضع الثاني (سحر الزهور) وفي الثالث ( سحر الثمر) وفي الرابع ( سحر المساء) وفي الخامس ( سحر المروج ) على جهة الإضافة ليعبر عن تكامل دورة الفصول بين شتاء وربيع، ثم يضم إلى كل ذلك سحر المساء لتكتمل لدية اللوحة الطبيعة الزاهية بعناصر النماء والخصوبة والعطاء والجمال، وبذلك يتم له السحر بمعناه الرومانسي الذي يضفي على الوجود روعة وبهاءً.

ينبغي أن نلاحظ أن سحر الطبيعة الذي عبر عنه في (ب٢٥ ب٢٦) ناجم عن ضباب الشتاء وثلجه ومطره، والتكرار هنا عبّر عن تفصيل لا يحسن معه إجمال؛ لأنّ الشتاء متنوع والسحر مختلف، فذكر بطرق التركيب الإضافي أن للشتاء وجوهاً وظواهر وللسحر وجوهاً وظواهر لا يمكن أن تبرز بمثل ذلك الوضوح إلا بطريق التكرار الذي أشبع الدلالة، وفي الوقت نفسه أسبغ على النص انسجاماً من شأنه أن يبعث أصداء تستأثر بكامل اهتمام المتلقي الذي يجد نفسه سابحاً في بحر من الإيقاع البديع.

في (ب٤٠ ب٤١ ب٤٢ ب٤٣) يتعلق النّص بموجة أخرى من التكرار تتصل باللفظ ( ظمئت) التي جاءت في خمسة مواضع لتشد السامع إلى الغاية التي يسعى إليها المنشئ بوصفة داعياً إلى الطبيعة ورسوم الحياة فيها مصرحاً بوضوح عن رغبته بالالتحام بظواهرها فيذكر في الموضع الأول ( ظمئت إلى

النور) وفي الثاني (ظمئت إلى الظل) وفي الثالث (ظمئت إلى النبع «يريد الينبوع») وفي الرابع (ظمئت إلى نغمات الطيور) وفي الخامس (ظمئت إلى الكون)، وواضح أن الكون يشكل فضاء لكل الظواهر السابقة، لأنه يحتوي النور والظل والينبوع ونغمات الطيور، وعليه فإن هذا الضرب من التكرار يعبر عن النهم الآدمي بالتوحد مع الطبيعة بصورتها الكلية.

وينتقل النص في (ب٥٢ ب٥٣) إلى تكرار (إليك) في خمسة مواضع والهدف من ذلك التمهيد إلى الموجة الأخيرة من التكرار التي برزت في (ب٥٥ب٥٦) إذ نراه يعمد إلى الأمر بقوله (ناجي النسيم) و(ناجي الغيوم) و(ناجي النجوم ) و (ناجي القمر) و(ناجي الحياة)، ومن الواضح أن الحياة ليست فضاءً للنسيم والغيوم والنجوم والقمر، بل هي فضاء للكائن البشري، غير أنّ الشاعر أراد أن يمحو الفارق بين الحياة البشرية والطبيعة ليعبر عن لحمة لا تنفصم عراها، وهنا ينصب الهدف من القصيدة، ليلتقي ضربا التكرار في نقطة واحدة وهي إلغاء الفارق بين الطبيعة بمحيطها الكوني و الحياة بمحيطها البشري، وهنا تكمن الرؤيا وتتمثل الغاية من التكرار الذي انتصر للدلالة والمغزى في النص.

**معدلات التكرار:**

أولاً: الاسم المعرف ب (ال): يعتمد النص اعتمادا واضحا على الصيغ الاسمية، ولاسيما الاسم المعرف ب (ال) كما يوضح الجدول الآتي:

**الجدول (أ)**

| رقم البيت | الاسم المعرف بال | معدل تكرار الاسم في البيت |
|---|---|---|
| ١ | الشعب / الحياة / القدر | ٣ مرات |
| ٣ | الحياة | ١مرة واحدة |
| ٤ | الحياة / العدم / المنتصر | ٣ مرات |
| ٥ | الكائنات / المستتر | ٢ مرة |
| ٦ | الريح / الفجاج / الجبال / الشجر | ٤مرات |
| ٧ | المنى / الحذر | ٢ مرة |

| رقم البيت | الاسم المعرف بال | معدل تكرار الاسم في البيت |
|---|---|---|
| ٨ | الشعاب / اللهب/ المستعر | ٣ مرات |
| ٩ | الجبال / الدهر / الحفر | ٣ مرات |
| ١٠ | الشباب | ١مرة واحدة |
| ١١ | الرعود / الرياح / المطر | ٣ مرات |
| ١٢ | الأرض / البشر | ٢ مرة |
| ١٣ | الناس / الطموح / الخطر | ٣ مرات |
| ١٤ | الزمان / العيش / الحجر | ٣ مرات |
| ١٥ | الكون / الحياة / الميت | ٣ مرات |
| ١٦ | الأفق / الطيور / النحل / الزهر | ٤ مرات |
| ١٧ | الرؤوم / الميت / الحفر | ٣ مرات |
| ١٨ | الحياة / العدم / المنتصر | ٣ مرات |
| ١٩ | الخريف/ الأسى / الضجر | ٣ مرات |
| ٢٠ | النجوم / الحزن | ٢ مرة |
| ٢١ | الدجى / الحياة / العمر | ٣ مرات |
| ٢٢ | الظلام/ السَّحر | ٢ مرة |
| ٢٣ | الغاب/ الوتر | ٢ مرة |
| ٢٤ | الشتاء/ الضباب/ الثلوج / المطر | ٤ مرات |
| ٢٥ | السحر / الغصون/ الزهور/ الثمر | ٤ مرات |
| ٢٦ | السماء/الشجي / الوديع / المروج / الشهي/ العطر | ٦ مرات |
| ٢٧ | الغصون | ١ مرة |
| ٢٨ | الريح / السيل | ٢ مرة |
| ٢٩ | الجميع | ١ مرة |
| ٣٠ | البذور | ١ مرة |
| ٣١ | لا يوجد | |
| ٣٢ | الضباب / الثلوج / المدر | ٣ مرات |
| ٣٣ | الحياة / الربيع / الشذي / الخضر | ٤ مرات |
| ٣٤ | الطيور/ الزهور/ الثمر | ٣ مرات |
| ٣٥ | الزمان | ١ مرة |

| رقم البيت | الاسم المعرف بال | معدل تكرار الاسم في البيت |
|---|---|---|
| ٣٦ | السحر | ١ مرة |
| ٣٧ | الصباح/ المساء / القمر | ٣ مرات |
| ٣٨ | الفراش / الأنيق | ٢ مرة |
| ٣٩ | الأشعة / الكائنات / الحياة | ٣ مرات |
| ٤٠ | النور/ الغصون/ الظل / الشجر | ٤ مرات |
| ٤١ | النبع / المروج/ الزهر | ٣ مرات |
| ٤٢ | الطيور / النسيم/ المطر | ٣ مرات |
| ٤٣ | الكون / الوجود/ العالم / المنتظر | ٤ مرات |
| ٤٤ | الكون/ الجمود / اليقظات / الكُبَر | ٤ مرات |
| ٤٥ | الجناح | ١ مرة |
| ٤٦ | الأرض / الكون / الصور | ٣ مرت |
| ٤٧ | الربيع / العطر | ٢ مرة |
| ٤٨ | الشفاه / الشباب | ٢ مرة |
| ٤٩ | الحياة / المدخر | ٢ مرة |
| ٥٠ | النور/الحياة/ العمر | ٣ مرات |
| ٥١ | النور/ النور | ٢ مرة |
| ٥٢ | الفضاء/ الضياء/ الثرى/ الحالم/ المزدهر | ٤ مرات |
| ٥٣ | الجمال/ الوجود/ الرحيب/ النضر | ٤ مرات |
| ٥٤ | الحقول/الثمار/ الزهر | ٣ مرات |
| ٥٥ | النسيم / الغيوم/ النجوم / القمر | ٤ مرات |
| ٥٦ | الحياة / الوجود / الأغر | ٣ مرات |
| ٥٧ | الدجى / الخيال / الفكر | ٣ مرات |
| ٥٨ | الكون | ١ مرة |
| ٥٩ | النجوم / الوضاء / البحور / الزهر | ٤ مرات |
| ٦٠ | الجمال / القمر | ٢ مرة |
| ٦١ | الحياة / المقدس | ٢ مرة |
| ٦٢ | الكون / الطموح / الحياة / الظفر | ٤ مرات |
| ٦٣ | للحياة / النفوس / القدر | ٣ مرات |

**دلالة الجدول:**

- استعمل الشاعر في قصيدته الآنفة (١٦٧) اسماً معرفاً بـ (ال) على النحو الآتي:

* تردد ذكر الاسم المعرف بـ(ال) مرة واحدة في الأبيات (ب٣ ب١٠- ب ٢٧- ب٢٩- ب٣٠- ب٣٥- ب٣٦- ب٤٥- ب٥٨) أي في تسعة أبيات.

* تردد الاسم المعرف بـ (ال) مرتين في الأبيات (ب٥- ب٧- ب-١٢ ب٢٠- ب٢٢- ب٢٣- ب٢٨- ب٣٨- ب٤٧- ب٤٨- ب٤٩- ب٥١ ب٦٠- ب٦١) أي في أربعة عشر بيتاً.

* تردد الاسم المعرف بـ (ال) ثلاث مرات في الأبيات ( ب١- ب ٤- ب٨- ب٩- ب١١- ب١٣- ب١٤- ب١٥- ب١٣- ب-١٨ ب١٩- ب ٢١- ب٣٢- ب٣٤- ب٣٧- ب٣٩- ب-٤١ ب-٤٢ ب٤٦- ب٥٠- ب٥٤- ب ٥٦- ب ٥٧- ب ٦٣) أي في أربعة وعشرين بيتاً.

* تردد الاسم المعرف بـ (ال) أربع مرات في الأبيات (ب٦- ب١٦- ب٢٤- ب٢٥- ب ٣٣- ب ٤٠- ب٤٣- ب٤٤- ب ٥٢- ب٥٣- ب٥٥- ب -٥٩ ب٦٢) أي في ثلاثة عشر بيتاً.

* تردد الاسم المعرف بـ (ال) ست مرات في (ب٢٦).

* لم ينطوِ (ب٣١) على اسم معرف بـ (ال).

ومؤدى ذلك أنّ هذه الكثافة في الاعتماد على الاسم المعرف بـ(ال) تشي بأن النّص يرجح الاستخدام الثلاثي لهذا الاسم ذلك لأن تكراره ثلاث مرات جاء في أربعة وعشرين بيتاً، في حين جاء تكراره أربع مرات في ثلاثة

عشر بيتاً، وكرر مرتين في أربعة عشر بيتاً، ومرة واحدة في تسعة أبيات، وقد بلغ هذا الاستخدام ذروته في (ب٢٦) إذ تم تكراره ست مرات، في حين شكل (ب١) استثناء أو خرقاً لهذه الظاهرة إذ لم ينطو على أي اسم معرف بـ(ال). وعليه فإن ذلك المؤشر يدل على أن الاستخدام الثلاثي للاسم الصريح المعرف يعد قاعدة للأسلوب في هذه القصيدة، ومن ثم فهو مؤشر أسلوبي دال على قاعدة وعلى خرق للقاعدة في الآن نفسه، بمعنى أن الأسلوب هنا شأنه شأن الأساليب الأدبية الحية التي تؤسس لنفسها قاعدة ثم لا تلبث أن تنزاح عن تلك القاعدة هروباً من الرتابة وطمعاً بالتنوع والثراء، وواضح أن (ب٢٦) الذي تردد فيه الاسم الصريح المعرف ست مرات يمثل الذروة في استعمال هذا الضرب من الأسماء، و(ب٣١) الذي لم يذكر فيه هذا الاسم المعرف يمثل القرارة في هذا الباب، وثمة مسافة هائلة بين المجالين تتوسطهما مساحة شاسعة تمثلت بالمواضع التي كررت فيها الأسماء ثلاث مرات، لتكوّن بذلك مكانة وسطى تشي ببلورة ظاهرة أسلوبية فارقة للنّص.

إذا كان متوسط عدد كلمات كلّ بيت في القصيدة ما عدا الأدوات والحروف ست كلمات فإن مجموع كلمات القصيدة بلغ ثلاثمئة وستاً وثمانين كلمة تقريباً، منها مئة وتسعة وستون اسماً صريحاً معرفاً بـ(ال). وهذا يعني أن معدل استخدام هذا الضرب من الأسماء بالنظر إلى عدد كلمات القصيدة بلغ ٧و٤٤ بالمئة.

من المعروف أن الاعتماد على الاسم الصريح المعرف يكسب الكلام قوة ووضوحاً وتأثيراً .

ثانياً: الاسم الإضافي: استخدم الشاعر الاسم الإضافي المعرف في عدد من المواضع كما هو مبين في الجدول الآتي:

## الجدول (ب)

| البيت | الاسم الإضافي | معدل التكرار |
| --- | --- | --- |
| ٣ | شوق **الحياة** / جوها | ٢ مرة |
| ٤ | صفعة **العدم** | ١ مرة |
| ٨ | عور **الشعاب** / كبة **اللهب** | ٢ مرة |
| ٩ | صعود **الجبال** | ١ مرة |
| ١٠ | دماء **الشباب** | ١ مرة |
| ١١ | عزف **الرياح** / وقع **المطر** | ٢ مرة |
| ١٣ | ركوب **الخطر** | ١ مرة |
| ١٤ | عيش **الحجر** | ١ مرة |
| ١٦ | ميت **الطيور** / ميت **الزهر** | ٢ مرة |
| ١٧ | أمومة **قلبي** | ١ مرة |
| ٢٠ | ضياء **النجوم** | ١ مرة |
| ٢١ | ربيع **العمر** | ١ مرة |
| ٢٢ | شفاه **الظلام** / عذارى **السحر** | ٢ مرة |
| ٢٣ | خفق **الوتر** | ١ مرة |
| ٢٤ | شتاء **الضباب** شتاء **الثلوج** شتاء **المطر** | ٣ مرات |
| ٢٥ | سحر **الغصون** / سحر **الزهور**/ سحر **الثمر** | ٣ مرات |
| ٢٦ | سحر **السماء** / سحر **المروج** | ٢ مرة |
| ٣٣ | قلب **الربيع** | ١ مرة |
| ٣٤ | أغاني **الطيور** / عطر **الزهور** / طعم **الثمر** | ٣ مرات |
| ٣٦ | غموض **السحر** | ١ مرة |
| ٣٧ | ضباب **الصباح** / سحر **المساء** / ضوء **القمر** | ٣ مرات |
| ٣٨ | أسراب ذاك **الفراش** | ١ مرة |
| ٤٢ | نغمات **الطيور** / همس **النسيم** / لحن **المطر** | ٣ مرات |
| ٤٤ | سبات **الجمود**، أفق **اليقظات** | ٢ مرة |
| ٤٥ | خفق **الجناح** | ١ مرة |
| ٤٦ | عذب **الصور** | ١ مرة |
| ٥٠ | شباب **الحياة** / خصب **العمر** | ٢ مرة |
| ٥٤ | حلو **الثمار** / غض **الزهر** | ٢ مرة |
| ٥٩ | شموع **النجوم** / بخور **الزهر** | ٢ مرة |

| معدل التكرار | الاسم الإضافي | البيت |
|---|---|---|
| ١مرة | ضياء **القمر** | ٦٠ |
| ١ مرة | نشيد **الحياة** | ٦١ |
| ٢ مرة | لهيب **الحياة** / روح **الظفر** | ٦٢ |

**دلالة الجدول:**

استعمل الشاعر في النّص الآنف أربعة وخمسين اسمًا معرفاً إضافياً .

معدل استعمال الاسم الإضافي المعرف بالنظر إلى عدد كلمات القصيدة نحو ٢٨و١٤ بالمئة.

لهذا الضرب من الاستعمال جمالية ظاهرة، بوصفه تركيباً يشد من لحمة التعبير في النص، ومن ثم يكسب الأسلوب إحكاماً ورصانة.

ثالثاً: الاسم النكرة: جاء استخدام الاسم النكرة محدوداً في النّص قياساً بالاسم المعرفة كما يُظهر الجدول الآتي:

**الجدول (ج)**

| معدل التكرار | الاسم النكرة | البيت |
|---|---|---|
| ١ مرة | غاية | ٧ |
| ٢ مرة | رياح / أخر | ١٠ |
| ١ مرة | أمٌّ | ١٢ |
| ١ مرة | حي | ١٥ |
| ١ مرة | ليلة | ١٩ |
| ١ مرة | مهجة | ٢٩ |
| ٢ مرة | عمر / جميل | ٣٠ |
| ٣ مرات | صروف / صروف / أخر | ٣٥ |
| ٢ مرة | يقظة / موشحة | ٣٦ |
| ١ مرة | غيم | ٣٨ |
| ٢ مرة | جمال / عميق | ٥٧ |
| ٢ مرة | سحر / غريب | ٥٨ |
| ٢ مرة | هيكل / حالم | ٦١ |

**دلالة الجدول:**

- تردد ذكر الاسم النكرة في النّص في عشرين موضعاً ليشكل نسبة قليلة قياساً بالمعارف الواردة في النص .
- يبلغ معدل استخدام النكرات في النّص بالنظر إلى عدد كلمات القصيدة نحو ٢٠و٣ بالمئة.
- إن التركيز على الصيغ الاسمية سواء أكانت معارف أم نكرات يحيل على الثبات والوصف والتأمل، ذلك لأن الاسم حدث مجرد من الزمن.

**رابعاً:** الفعل: استخدم الشاعر الأفعال ( الماضي – الحاضر – الأمر) في النّص على النحو الآتي:

**الجدول (د)**

| البيت | الماضي | الحاضر | المستقبل | الأمر | معدل التكرار |
|---|---|---|---|---|---|
| ١ | أراد | يستجيب | | | ٢ مرة |
| ٢ | | ينجلي / ينكسر | | | ٢ مرة |
| ٣ | تبخر / اندثر | يعانق | | | ٣ مرات |
| ٤ | | تشقه | | | ١ مرة |
| ٥ | قالت / حدث | | | | ٢ مرة |
| ٦ | دمدم | | | | ١ مرة |
| ٧ | طمح /ركب/ نسي | | | | ٣ مرات |
| ٨ | | أتجنب | | | ١ مرة |
| ٩ | | يحب / يعش | | | ٢ مرة |
| ١٠ | عجت / ضجت | | | | ٢ مرة |
| ١١ | أطرق | | | | ١ مرة |
| ١٢ | قالت/ سألت | تكرهين | | | ٣ مرات |
| ١٣ | | أبارك يستلذ | | | ٢ مرة |
| ١٤ | | ألعن /يماشي/ يقنع | | | ٣ مرات |
| ١٥ | | يحب / يحتقر | | | ٢ مرة |
| ١٦ | | يحضن / يلثم | | | ٢ مرة |

| البيت | الماضي | الحاضر | المستقبل | الأمر | معدل التكرار |
|---|---|---|---|---|---|
| ١٧ | ضمت | | | | ١ مرة |
| ١٨ | | تشقه | | | ١ مرة |
| ١٩ | | | | | |
| ٢٠ | سكرت / غنيت | | | | ٢ مرة |
| ٢١ | سألت أذلت | تعيد | | | ٣ مرات |
| ٢٢ | | تتكلم / تترنم | | | ٢ مرة |
| ٢٣ | قال | | | | ١ مرة |
| ٢٤ | | يجيء | | | ١ مرة |
| ٢٥ | | ينطفيء | | | ١ مرة |
| ٢٦ | | | | | |
| ٢٧ | | تهوى | | | ١ مرة |
| ٢٨ | | تلهو / يدفن | | | ٢ مرة |
| ٢٩ | تألق / اندثر | يفنى | | | ٣ مرات |
| ٣٠ | حملت | تبقى | | | ٢ مرة |
| ٣١ | تلاشت | | | | ١ مرة |
| ٣٢ | | | | | |
| ٣٣ | | يمل | | | ١ مرة |
| ٣٤ | | | | | |
| ٣٥ | | يمشي/تتمو/تذوي/ تحيا | | | ٤ مرات |
| ٣٦ | | تصبح | | | ١ مرة |
| ٣٧ | | تسائل | | | ١ مرة |
| ٣٨ | | يغني / يمر | | | ٢ مرة |
| ٣٩ | | أنتظر | | | ١ مرة |
| ٤٠ | ظمئت / ظمئت | | | | ٢ مرة |
| ٤١ | ظمئت | يغني / يرقص | | | ٣ مرات |
| ٤٢ | ظمئت | | | | ١ مرة |
| ٤٣ | ظمئت | أرى | | | ٢ مرة |
| ٤٤ | | | | | |
| ٤٥ | نما | | | | ١ مرة |

| البيت | الماضي | الحاضر | المستقبل | الأمر | معدل التكرار |
|---|---|---|---|---|---|
| ٤٦ | صدَّعتِ/أبصرتِ | | | | ٢ مرة |
| ٤٧ | جاء | | | | ١ مرة |
| ٤٨ | قبَّل / غبر | تعيد | | | ٣ مرات |
| ٤٩ | قال/ منح / خلَّد | | | | ٣ مرات |
| ٥٠ | بارك | | | استقبلي | ٢ مرة |
| ٥١ | ظهر | تعبد / يبارك | | | ٣ مرات |
| ٥٢ | | | | | |
| ٥٣ | | | | | |
| ٥٤ | | | | ميدي | ١ مرة |
| ٥٥ | | | | ناجي ٤ | ٤ مرات |
| ٥٦ | | | | ناجي | ١ مرة |
| ٥٧ | شفَّ | يشب / يذكي | | | ٣ مرات |
| ٥٨ | | يصرف | | مدَّ | ٢ مرة |
| ٥٩ | ضاءت / ضاع | | | | ٢ مرة |
| ٦٠ | رفرف | | | | ١ مرة |
| ٦١ | رنَّ/ سُحِرَ | | | | ٢ مرة |
| ٦٢ | أُعلنَ | | | | ١ مرة |
| ٦٣ | طمحت | يستجيب | | | ٢ مرة |

**دلالة الجدول:**

١- استخدم الشاعر مئة وثمانية أفعال، منها تسعة وأربعون فعلاً بصيغة الحاضر وثمانية وأربعون فعلاً بصيغة الماضي، وثمانية أفعال بصيغة الأمر.

٢- لم يستخدم النص أفعالاً دالة على المستقبل .

٣- بلغت نسبة استعمال الصيغ الفعلية بالنظر إلى عدد كلمات القصيدة نحو ٨و٢٨ بالمئة.

٤- في القصيدة سبعة أبيات لم تنطو على أي فعل وهي:( ب ١٩ ب ٢٦ ب٣٢ ب ٣٤ ب٤٤ ب٥٢ ب٥٣).

٥- تدل الصيغ الفعلية عامة على الحركة والتوثب والانطلاق بوصف الفعل حدثاً مقروناً بزمن.

١٠- المؤشرات الأسلوبية للجداول:

بالنظر إلى الجداول الآنفة يمكن تدوين الملاحظات الآتية:

١- أظهرت الجداول (أ - ب - ج - د ) ترجيح الصيغ الاسمية عامة على الفعلية، وتميز الاسم المعرف بـ( ال) من مجموعة الصيغ الاسمية المستعملة، لهذا رأى المنشئ في هذه الصيغة نمطاً مثالياً للغة فميز نفسه بها، إذ استحال الاسم المعرف بـ (ال) سمة أسلوبية فارقة للنص المدروس.

٢- إن الاعتماد الكثيف على الصيغ الاسمية المختلفة في النص أحال النص على شيء من الثبات، فمعدل استعمال الأسماء عامة بالنظر إلى عدد كلمات القصيدة بلغ ٥و٦٤ بالمئة، مقابل معدل استعمال الأفعال الذي بلغ ٨و٢٨بالمئة، وأما معدل استعمال أشباه الجمل (الظروف خاصة) فبلغ ٧و٦ بالمئة.

٣- من الواضح أن النص بانحيازه إلى الصيغ الاسمية يرجح السكون على الحركة بوصف الاسم حدثاً معزولاً عن الزمن، ومن ثم فهو يشي بالوصف والتأمل والثبات، والنزوع إلى الاسمية يتفق وموضوع النّص المتمثل أساساً بتأمل أحوال الطبيعة والكون، في حين كان الفعل مبعث الحركة بوصفه حدثاً متصلاً بزمن.

إنّ التركيز على استخدام الماضي والحاضر دون المستقبل في النص، يشير إلى موقف الشاعر من الزّمن، فالفعل المضارع جاء في تسعة وأربعين موضعاً، الماضي في ثمانية وأربعين موضعاً كما ذكرنا آنفاً، في حين لم ترد أية صيغة فعلية تفيد الاستقبال، وهذا يدل على أن الشاعر يرى حضوره في الآن، واللحظة الآنية من أقصر الأزمنة، لضيق امتدادها في المكان، وعليه فإن الشاعر حدد امتداد حاضره فيما هو ماض فحسب، والأصل أن امتداد الحاضر متحقق في الماضي والمستقبل على حد سواء. مما يشير إلى أن (الآن) ينتسب عنده إلى الماضي، ليبقى المستقبل هو أحد جناحي الحاضر في الحقيقة خارج التصور الزماني للنص. وثمة ارتباط في الفهم الفلسفي بين الروح والزّمان

المتجسد في الفعل، غير أن روح الشابي التي تنطوي على الخصب في هذا النص لم تشتمل على التركيبات الواقعية للزمان المتحد بالروح، مثل أن تتمثل الروح في النص كما تمثلت الطبيعة في المكان، وعليه فإن الشاعر لم يصف زمناً طبيعياً وإنما وصف زمناً وجودياً ذاتياً، حاول من خلاله تصور الآنية معزولة عن جانبها المستقبلي.

### ١١- علامات الأسلوب في النص:

التنوع في الأسلوب سمة موجبة، فإذا مضى الأسلوب على وتيرة واحدة في التعبير، كالاعتماد على نسق لغوي واحد دل ذلك على فتوره ومن ثم افتقاره إلى القوة والتأثير، ومعنى ذلك أن الأصل في الأساليب التنوع، وهذا إنما يحيل على تساؤل مهم فحواه: إذا كان للأسلوب طاقة تأثيرية في النفس يبلغها من خلال التنوع فبماذا يمتاز أسلوب عن أسلوب؟

إنّ السمات الأسلوبية المميزة تظهر عادة من خلال الاعتماد على إمكانية من إمكانات التعبير اللغوي من دون أخرى، والتميز الذي نعنيه معناه التركيز على ظاهرة من دون ظاهرة، ومحال أن تتفق الأساليب في التركيز على ظاهرة ما، ذلك لأن التركيز أساساً متصل بالحاجات النفسية وبالظروف الموضوعة الخاصة بالنظم، فمن هذه الجهة يمكن أن تتنوع الظواهر الأسلوبية التي يمكن أن يتميز بها كل نص عما سواه، والنص الذي بين أيدينا اعتمد على التنوع الأسلوبي في جهتين أساسيتين:

أ - عمد إلى المقابلة بين الصيغ الاسمية والفعلية،منحازاً إلى الأسماء كما بينا آنفاً .

ب- اعتمد بشكل الواضح على ظاهرة الالتفات، محدداً مجالاتها بنوعين مهمين: الأول الالتفات من الفعلية إلى الاسمية كما يظهر ذلك في مطلع النص، إذ برز الاعتماد على الأفعال واضحاً:

**إذا الشّعب يوماً أراد الحياة فلابد من أن يستجيب القدر**

إذ انطوى البيت على ثلاثة أفعال، حُذف واحدٌ منها بعد (إذا)، دل عليه الفاعل (الشعب)، وذُكر اثنانِ وهما: (أراد) و(يستجيب) الأول ماض والآخر حاضر، محاولاً تأسيس نوع من الالتفات بين الماضي والحاضر، موحياً بأن امتداد الزّمان في النص يتوقف عند حدود الآن ولهذا مؤشر مهم . ثم نجد التفاتاً بين الفعلية والاسمية يشي بعلاقة متضادة على نطاق استخدام الأفعال والأسماء، فهنالك أبيات في القصيدة غسلت من الصيغ الفعلية كما هو الشأن في قوله:

**معانقـــة وهـــي تحـــت الـــضباب وتحـــت الثلـــوج وتحـــت المطـــر**

فهذا البيت يمثل نسقاً تعبيرياً دالاً على جانب كبير من التوافق من حيث الصيغ اللغوية التي تتدرج تحت الاسمية (معانقة – الضباب – الثلوج – المطر)، متضافرة مع استعمال واسع للظرف (تحت) الذي كرر أربع مرات، ومحدود مع الضمير (هي)، وهذا الاستخدام مضاد للفعلية، ويبلغ الاستعمال القائم على المقابلة بين الأسماء والأفعال أوجه في (ب٥٥) الذي ترد فيه أربعة أفعال مكررة مقابل أربعة أسماء صريحة معرفة في قوله:

**ونـــاجي النـــسيم ونـــاجي الغيـــوم ونـــاجي النجـــوم ونـــاجي القمـــر**

والتضاد متحقق هنا بين الفعلية والاسمية بوصف الاسم غير الفعل في صيغته وفي دلالته وفي وظيفته أيضاً. والثاني: الالتفات المنبعث من حركة الضمائر في النص ففي (ب١٤) يلتفت من التكلم إلى الغيبة في قوله:

**وألعـــن مـــن لا يماشـــي الحيـــاة ويحتقـــر الميـــت مهمـــا كبـــر**

إذ الضمير في قوله (ألعن) عائد على متكلم، وفي (يماشي يحتقر)عائد على غائب، وهذا التفات، إلا أن صوره جاءت محدودة في النص، والسبب في ذلك أن النص اعتمد بصورة أساسية على الاسمية مما جعل مجالات الحركة فيه محدودة، وأمر آخر أسهم في محدودية هذا الضرب من الالتفات أن الشاعر ركز على الالتفات بين الفعلية والاسمية كما أشرنا آنفاً ذلك لأن هذا الضرب من الالتفات ينطوي على تضاد ظاهر.

## ١٢- وظيفة اللّغة في النص:

تتحدد وظيفة اللّغة في النّص بحركة الضمائر أو بإسناد الفعل إلى ضمير؛ لأن الفعل مبعث الحركة في النص، وهو من ثم بحاجة إلى إسناد لتحديد دلالته، وبحسب ما حدده جاكبسون تنبثق الوظيفة الإخبارية في نص ما بالتركيز على إسناد الفعل إلى غائب، والوظيفة الوعظية بالاعتماد على ضمير المخاطب، والانفعالية ببروز ضمير المتكلم، ولبيان الوظائف اللّغوية في النص يحسن النظر إلى الجدول الآتي:

| البيت | الفعل المسند إلى متكلم | الفعل المسند إلى غائب | الفعل المسند إلى مخاطب | وظيفة اللغة |
|---|---|---|---|---|
| ١ | | أراد / هو | | إخبارية |
| ٢ | | ينجلي ينكسر / هو | | = |
| ٣ | | يعانقه / هو | | = |
| ٤ | | تشقه / هو | | = |
| ٥ | | قالت/ هي | | = |
| ٦ | | دمدمت / هي | | = |
| ٧ | طمحتُ/أنا | | | انفعالية |
| ٨ | أتجنب / أنا | | | = |
| ٩ | | يحب/هو | | إخبارية |
| ١٠ | | فعجت / هي | | = |
| ١١ | أطرقت /أنا | | | انفعالية |
| ١٢ | | قالت/ هي | | إخبارية |
| ١٣ | أبارك/ أنا | | | انفعالية |
| ١٤ | ألعن / أنا | يماشي / هو | | = + إخبارية |
| ١٥ | | يحتقر/ هو | | إخبارية |
| ١٦ | | يحضن / هو | | = |
| ١٧ | | ضمت/ هي | | = |
| ١٨ | | تشقه / هي | | = |
| ١٩ | | | | |
| ٢٠ | سكرت / أنا | | | انفعالية |

| البيت | الفعل المسند إلى متكلم | الفعل المسند إلى غائب | الفعل المسند إلى مخاطب | وظيفة اللغة |
|---|---|---|---|---|
| ٢١ | سألت/ أنا | | | = |
| ٢٢ | | تتكلم / هي | | إخبارية |
| ٢٣ | | قال/هو | | = |
| ٢٤ | | يجيء/ هو | | = |
| ٢٥ | | ينطفئ/ هو | | = |
| ٢٦ | | | | |
| ٢٧ | | تهوي/ هي | | = |
| ٢٨ | | تلهو / هي | | = |
| ٢٩ | | يفنى / هم | | = |
| ٣٠ | | تبقى/ هي | | = |
| ٣١ | | تلاشت/ هي | | = |
| ٣٢ | | | | |
| ٣٣ | | يمل / هو | | = |
| ٣٤ | | | | |
| ٣٥ | | يمشي / هو | | = |
| ٣٦ | | تصبح / هي | | = |
| ٣٧ | | تسائل/ هي | | = |
| ٣٨ | | يغني / هو | | = |
| ٣٩ | | | | |
| ٤٠ | ظمئتُ / أنا | | | انفعالية |
| ٤١ | ظمئت/ أنا | | | = |
| ٤٢ | ظمئت/أنا | | | = |
| ٤٣ | ظمئت/ أنا | | | = |
| ٤٤ | | | | |
| ٤٥ | | نما / هو | | إخبارية |
| ٤٦ | | صدعت أبصرت/هي | | = |
| ٤٧ | | جاء / هو | | = |
| ٤٨ | | قبلها تعيد / هو هي | | = |
| ٤٩ | | قال / هو | | = |
| ٥٠ | | بارك / هو | | = |
| ٥١ | | تعبد يبارك/ هي هو | | = |

| البيت | الفعل المسند إلى متكلم | الفعل المسند إلى غائب | الفعل المسند إلى مخاطب | وظيفة اللغة |
|---|---|---|---|---|
| ٥٢ | | | | |
| ٥٣ | | | | |
| ٥٤ | | | ميدي / أنتِ | وعظية |
| ٥٥ | | | ناجي / أنتِ | = |
| ٥٦ | | | ناجي / أنتِ | = |
| ٥٧ | | شفَّ يشب يذكي / هو | | إخبارية |
| ٥٨ | | مُدَّ يصرف / هو | | = |
| ٥٩ | | ضاءت ضاع /هي هو | | = |
| ٦٠ | | رفرف / هو | | = |
| ٦١ | | رنَّ / هو | | = |
| ٦٢ | | أعلنَ / هو | | = |
| ٦٣ | | طمحت يستجيب/هي هو | | = |

**دلالة الجدول:**

١- تهيمن على النص الوظيفة الإخبارية، وذلك من خلال إسناد واحد وخمسين فعلاً إلى غائب، في حين أسند أحد عشر فعلاً إلى متكلم، وإلى جانب ذلك أسندت ثلاثة أفعال إلى المخاطب مما يشير إلى تراجع الوظيفتين الانفعالية والوعظية للغة في هذا النص.

٢- أراد النص من خلال الاعتماد على ضمير الغائب أن يقدم نفسه بصورة إخبارية، في محاولة لتقليص دور الذات في النسيج اللغوي، مع أن موضوعه رومانسي ذاتي، غير أن إسناد الحركة أو الفعل للغائب جعله يشكل انحرافاً عن النسق الرومانسي الذي يبرز فيه ضمير المتكلم بروزاً واضحاً، ومن ثم فإن الوظيفة الإخبارية للغة النص تنهض سمة فارقة وتستحيل مؤشراً أسلوبياً خاصاً يشي بتفرده عن الأدب الرومانسي عامة.

### ١٣- التكرار اللفظي وأثره في الإيقاع:

يعرّف الإيقاع بأنّه «مجموعة أصوات متجانسة متناغمة متشاكلة متماثلة متضافرة متفاعلة تتشكل داخل منظومة كلامية لتجسد نظاماً صوتياً ذاتياً ينشأ عن تلقائيات النسج اللفظي»(١).

والإيقاع مختلف عن الوزن من حيث الدقة والصرامة والانضباط، إذ الوزن تقدير زمني ينصرف إلى توزيع الكلام على الزمن بصورة منضبطة مثله في ذلك مثل الموسيقى في تحديد أنغامها وضبط ألحانها بميزان صوتي دقيق، في حين أن الإيقاع "يتشكل من انقسام من جنس آخر مختلف عن الوزن كلّ الاختلاف، بوصفه يقدر أقسام التركيب المماثل بحسب أزمنة غير متساوية(٢).

ويميز المهتمون بمجالات الإيقاع بين ضربين من الإيقاع: الإيقاع الصوتي واللوني، فالصوتي سمعي يشي بالرتابة والانضباط دون الالتزام بتقسيم الأصوات بحسب الزمن، وهذا هو الفارق بينه وبين العروض كما أشرنا، إذ الإيقاع الصوتي الناجم عن الكلمات المكرورة مع أنه يشي بالانتظام والانضباط إلا أنه في الواقع لا يبلغ انتظام الوزن وانضباطه، ومع ذلك فإن الإيقاع الصوتي الناجم عن التكرار في النصوص الأدبية يولد لدى السامع طاقة موسيقية تحاكي الفطرة والعفوية والبساطة والتلقائية . وأما الإيقاع اللوني فهو بصري ينجم عن تدرج الألوان، وهو من ثم ضرب من المحاكاة التي تدل على تراسل الشعر مع الفنون البصرية كفن الرسم، تماماً كما هو الإيقاع الصوتي الذي يعد ضرباً من محاكاة الطاقات الإيقاعية المصاحبة لفن الموسيقى، وكلاهما محاكاة للطبيعة الأم فيما يصدر عنها من صور وأصوات.

ينبعث الإيقاع الصوتي في النّصوص الشعرية من مصادر عدة كالتكرار اللفظي، والقافية وتناغم الكلمات وجرس الحروف، غير أن ثمة لوناً إيقاعياً

---

(١) مرتاض، عبد الملك (السبع معلقات طبع اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٩٨م) ص: ٢١٧.
(٢) المرجع السابق ص: ٢١٣.

يتميز به النص الآنف من خلال التركيز على نمط تكراري فريد ينهض سمة أسلوبية فارقة يتمثل في قوله:

**وألعن من لا يماشي الحياة ويقنع بالعيش عيش الحجر**

وقوله:

**يجيء الشتاء شتاء الضباب شتاء الثلوج شتاء المطر**

**فينطفئ السحر سحر الغصون وسحر الزهور وسحر الثمر**

وقوله:

**وضاءت شموع النجوم الوضاء وضاع البخور بخور الزهر**

ومن الملاحظ أن هذا الضرب من التكرار الذي يمكن تسميته بالمركب أو المؤكد الذي يعضد جملة السمات الفارقة للقصيدة، فالشاعر ميز نفسه بهذا اللون ليحوله إلى علامة أسلوبية فريدة، وتردد هذا التكرار مرات عدة في نص واحد يدل على أنه يشكل ظاهرة جديرة بالدراسة المستفيضة إذا ما حاول باحث الوقوف على معالم أسلوب الشابي في شعره عامة.

ثمة ضرب من التكرار في النص يدل على ميل الشاعر إلى الإيقاع، وهو وإن لم يؤسس لدية علامة فارقة إلا أن له مؤشرات أسلوبية مهمة تتمثل بثقته الزائدة بقدرة كلمة ما على إبراز الإحساس أو الانفعال، ومعلوم أن التكرار لا يهدف إلى إظهار المعاني فحسب وإنما يظهر الأحاسيس والانفعالات، ومن هذه الناحية فهو رديف للصورة التي تنبثق من خلالها العواطف الكامنة والانفعالات الحبيسة، يقول:

**ويمشي الزمان فتنمو صروف وتذوي صروف وتحيا أُخر**

ويمكن التساؤل هنا: هل التكرار هنا لازم لإقامة الوزن؟ إذ أفاد ثلاث حالات: صروف تنمو / صروف تذوي / تحيا أخر، والحال الثالثة تكرار

معنوي، وهو الذي جاء لإتمام البيت وبه استقام الوزن، ذلك لأن النمو هو نفسه الحياة، ومن العجيب أن التكرار اللفظي هنا انصهر في بنية الكلام في حين تحول التكرار المعنوي إلى لازمة لإقامة الوزن، ومؤدى ذلك أن الشاعر يهتم بالإيقاع بصورة إن لم تعدل اهتمامه بالمعنى فقد تفوقه.

أما الإيقاع اللوني فقد أحال القصيدة لوحة متدرجة الألوان والصور، إذ ترتبط السماء بالمروج من خلال خط الأفق الواهي لتتداخل الزرقة الصافية بالخضرة الزاهية مؤلفةً منظراً معبراً عن انسجام لوني ينبعث عنه إيقاع ساحر أخاذ في قوله:

**وسحر السماء الشجي الوديع        وسحر المروج الشهي العطر**

والمنظر هنا لم يُنسج من خلال آليات التصوير المعتاد، إذ لم تقم علاقة تشابه هنا بين السماء والمروج، بل هنالك امتداد واتصال وتدرج أفاده التكرار، فإذا بسحر السماء قد استدعى سحر المروج لتتشكل لوحة فيها سحران: سحر المساء وسحر المروج، وقد جمع بينهما حرف العطف (و). إذ السحر عنصر تشكيلي مهم في لوحات الشابي الشعرية، يتم بطريقه استدعاء صور طبيعية متنوعة كضباب الصباح وضوء القمر وسحر المساء في قوله:

**تسائل أين ضباب الصباح        وسحر المساء وضوء القمر**

وهذا رسم مثالي يجمع حالات متدرجة في سحرها وجمالها، فطلوع النهار في أول تباشيره يكون ضبابياً في أول انبعاث خيوط الصباح الأولى، وفيها مجال للتأمل وللخيال الذي يكشف مساحات غامضة لم يكن قد جلاها الإصباح بعد، وحين تميل الشمس إلى الغروب تتكرر الحال ذاتها، وكذا حين يطلع القمر في الليل، وفي الحالات الثلاث يتجلى اللون الضبابي وهو المجال الأرحب لانطلاق الأفكار، وهو من ثم السحر الذي يسبح فيه الخيال وينتعش الشعر.

وثمة تصاوير تشي بالإيقاع اللوني في النص منها المقابلة بين النور والظل في قوله:

ظمئـت إلـى النـور فـوق الغـصون          ظمئــت إلــى الظــل تحــت الــشجر

وهذا اللون الإيقاعي لا يجسد علاقة ضدية متنافرة، بقدر ما يوحي بعلاقة ضدية تكاملية، ذلك لأن التكرار هنا بطريق الفعل ( ظمئت) حدد مسافة واحدة بين الشاعر والحالين المشار إليهما في البيت، فذكر أن حاجته إلى النور كحاجته إلى الظل على ما بين الحالين من تضاد ظاهري، لكنهما في الأصل يتكاملان، ذلك لأن وضوح النور وأستار الظل متدرجة في صورتها الطبيعية لذا فهي منسجمة متناغمة.

**١٤- التكرار اللفظي وأثره في بناء النص:**

أسهم التكرار في رسم مسار يوحي بالبناء الدائري للنّص، وهو تصور نابع في الأصل من التعبير عن الرؤيا الخاصة بأثر الزمان في الذهنية التي أنتجت الخطاب الأدبي. وقد تركز الإيحاء بالرسم الدائري من خلال تكرار كلمات بعينها في مطلع النص ومقطعه أو بدايته ونهايته مثل أن يفتتح النص بقوله:

**إذا الـــشعب يومــــاَ أراد الحيــــاة          فلابـــــد أن يـــــستجيب القــــدر**

فقوله في عجز البيت الأول (فلابد أن يستجيب القدر)، كرر في عجز البيت الأخير في القصيدة:

**إذا طمحـــت للحيـــاة النفـــوس          فـــلا بـــد أن يـــستجيب القـــدر**

يضاف إلى ذلك تكرار بعض الكلمات مثل أداة الشرط (إذا) وكلمة (الحياة) في صدر (ب١) التي تقابل كلمة ( للحياة) في صدر (ب٦٣). وهذا يعني أن القصيدة بدأت بتعبير وانتهت عند التعبير نفسه، متخذةً مساراً كمسار الدائرة التي تبدأ بنقطة وتنتهي بالنقطة نفسها.

**١٥- وفحوى القول:**

يمكن تدوين ملاحظتين توضحان نتيجة هذا البحث بصورة مختصرة:

١- إنّ الشابي في نصه السابق مع ترسمه خطوات الرومانسيين في التعبير عن موضوعه كاعتماده الواضح على مجموعات لفظية تصف ظواهر الطبيعة والكون وصفاً دقيقاً، إلا أن أسلوبه قد اتسم بعلامات فارقة بدت في اعتماده بصورة مباشرة على الاسم الصريح المعرف بال والمعرف بالإضافة، ذلك لأن الاسم الصريح المعرف يكسب الكلام قوة ووضوحاً وتأثيراً بالغاً في نفس المتلقي، يضاف إلى ذلك ترجيحه استعمال الصيغ الاسمية على الفعلية للغاية نفسها، أي إنه أراد أن ينتقل بالقصيدة الرومانسية من مجال الذات الإنسانية المنفعلة بآلامها إلى مجال التأمل الواسع الرحب.

٢- لقد عمل التكرار في النص المدروس على تميز أسلوب الشاعر، وذلك بإظهاره الفكرة المركزية للقصيدة من خلال لفظ (الحياة) الذي شاع استعماله في القصيدة عامة ليشكل ما يعرف بمفتاح النص، أو ربما النواة التي تدور حولها جميع العناصر اللغوية .ثم أسهم التكرار في توضيح الجانب الإيقاعي في النص معبراً عن صلة الإيقاع بالفطرة والطبيعة وهذا بحد ذاته مؤشر أسلوبي مهم متصل بجوهر الموضوع الذي ينطوي عليه النص. وأخيراً كان للتكرار اللفظي أثرٌ في رسم البناء الدائري للنص الذي نجمت عنه الرؤيا الشعرية وفحواها أنّ للشاعر تصوراً دائريًا للزمان، وهذا ما نجم فعلاً عن البنى النصية المرتبطة أصلاً بنظام كوني شامل، وتفصيل ذلك أن الشاعر لم يجد السرمدية حصيلة التقاء الأزمنة الثلاثة: الماضي - الحاضر -المستقبل، لأننا وجدناه يهمل المستقبل بصورة قد تكون مقصودة، فتتابع الأزمنة بين ثلاث لحظات: ماضية وحاضرة ومستقبلية يجسد في نهاية المطاف الخط المستقيم للرؤيا الكونية طبقاً لرأي أرسطو الذي رأى أنّ المستقبل ينطوي على عدم التناهي، لتغدو السرمديةُ عنده خطاً مستقيماً لا

يتناهى من حيثُ الطولُ أي إنه لا يعود إلى نفسه، وقد وافقه هيجل في ذلك التّصور[1].

في حين كانت السرمدية تعني عند الشابي دوران الزمن حول نفسه فاللحظة الحاضرة ترجع إلى لحظة ماضية، كما تدور فصول السنة حول ذاتها معبرة عن دورة الزمان السرمدي، موافقاً في ذلك الرؤيا الأفلاطونية التي جعلت السرمديةَ العودَ الدائمَ لدورة واحدة، وعليه فإن الزمان عنده يسير وفق شكل دائري مع الحركة الكاملة للكواكب، وفي نهاية كل دورة يتكون العدد أي اليوم والشهر والسنة، وهذا يعني أنّ أجزاء الزّمان تدور حول نفسها[2].

من أجل ذلك كانت شعرية القصيدة عند الشابي قد تجلت في التّصور الدائري لحركة الزمان، ولم يكن التعمق في قرارة هذا النص متاحاً لكشف هذه الرؤيا لولا تحليل التشكيلات اللّغوية والوقوف على علامات الأسلوب الفارقة لهذا النص والمتمثلة أصلاً بالانزياح عما هو معهود ومتداول في مجال الاستخدام اللّغوي.

---

(١) بدوي، عبد الرحمن ( الزمان الوجودي ط٣ دار الثقافة بيروت ١٩٧٥م) ص:٣٨.

(٢) المرجع السابق ص: ٤٥

# الفصل الثاني

## شعرية الأطلال

## عند إبراهيم ناجي

١- لم يكن إبراهيم ناجي شاعراً محترفاً، إذ لم يكن فيما أعلم عاكفاً على قراءة أشعار السابقين كعكوف قرنائه من جماعة أبولو على قراءة الشعر غربيّه وشرقيّه، ولم يكن في وهمه مجاراة أعلام الرومنسية العربية كما كان الشأن عند مطران وغيره ممن أذهب كل طاقاته في ترسم خطوات الرومنسيين، ثم إنه من دون شك لم يقل شعراً لإغناء الشعر، أو لسد ثغرة فيه، كما كان يفعل رائد الأدب الحديث محمود سامي البارودي .

لقد كان الشعر عند ناجي ومضةً من ومضات الوجدان، وحديثاً عارضاً تصدح به النفس، بيد أن كلمة له وقعت في شباك الأطلال فأعادت سيرة الفن إلى أصله، وكان من شأن أغنيته الخالدة المسماة بالأطلال أن عطفت إليها الأذواق فصار النقد لا يتعلق إلا بسؤال الشعرية المنبثق من رحم الطلل العربي بكل تفصيلاته.

السؤال المثير هنا: إذا كانت قصيدته الأطلال قد حملت بين أطوائها كل صفات الشعرية المنشودة في النماذج الشعرية الصلبة، وحملت كذلك سمات المبدع؛ لأنها لحظة من لحظات إشراق الوجدان الشعري، فهل يا ترى تعلقت بنماذج الطلل العربي؟

ثمة صلة قارة بين أطلال ناجي وأطلال القصيدة العربية في أقدم نماذجها، أعني مساحة الحزن التي تنهض عاملاً مهماً ألغى الفواصل الزمنية بين أطلال ناجي وأطلال المتقدمين؛ لأنه بدأ ممعناً في الحزن والفقد، وكذا العرب أسسوا مطولاتهم على الحزن والشجو والبكاء، وقد سبق الناس إلى البكاء في الشعر ابن حذام وتبعه امرؤ القيس حتى بدت سلسلة لا تُعَدُّ حلقاتُها كلُّها تُحْتَسَبُ في مجرى البكاء والندب والحزن، وقد انبثقت رابطة بين أحاديث المتقدمين عن أحزانهم في الطلل فصارت الأطلال لهذا السبب رمزاً للفن العربي وللكيان العربي، وإبراهيم ناجي لا يعيد السيرة البكائية في الطلل من أولها، أي إنه لا يسترجع الرمز بكليته، بل نراه يحوله عن مساره فإذا بالرسوم البالية تطول لديه قصة الحب التي عفا عليها الدهر فأحالها رسما دارساً، وفي ذلك الصنيع اختزال لشعرية الأطلال .

٢- تتمثل الشّعرية في أبرز صورها كما يوحي جان كوهين بالانزياح(١)، والانزياح مصطلح تتنازعه حقول معرفية كثيرة منها الألسنية الحديثة ومنها النقد الأدبي، ويميز المهتمون في هذا الباب بين الانزياحات اللُّغوية التي تخترق القواعد الناظمة للغة أية لغة، والانزياحات الدِّلالية التي تهدف إلى خلخلة الفهم المتصل بما هو معتاد على مستويات عدة أبرزها المعاني الوضعية التي درج الشعراء على استخدامها لتغدو أشبه بصوى تهتدي بها الخطابات الشِّعرية، أو ما يعرف بالمعاني الشّعرية التي آلت بعامل الاحتذاء إلى شيء من الثبات. والقضية التي أثارها إبراهيم ناجي في النصف الأول من القرن العشرين أنّه لم يكن متمسكاً بتقاليد القصيدة العربية، لا من حيثُ الشكلُ ولا من حيثُ المضمونُ. إنّه بلغة أخرى انحاز إلى الجانب الشعوري من دون الجانب التصويري، وهذا هو السبب الحقيقي الذي دعا د. طه حسين والعقاد إلى رميه بسهام النقد الجارح، الذي كاد

---

(١) كوهين، جان ( بنية اللغة الشعرية) ترجمة محمد العمري ومحمد الولي نشر المركز الثقافي بالمغرب ص: ٩.

أن يودي بحياته في لندن حين قرأ في الصحف نقد د.طه حسين[1]، وربما بالغ العقاد في تهجمه على أعضاء جماعة أبولو ومنهم ناجي، حتّى أوشك أن يُخرج شعرهم من دائرة الشعر العربي، وإبراهيم ناجي الشاعر العاطفي بناءً على ملاحظات د. طه حسين والعقاد آثر أن يعتزل الشّعر، وينقلب إلى النثر، أو أنّه صمم على ترك الأدب جملة وتفصيلاً، غير أنّ د. طه حسين الذي كاد بنقده أن يصرف ناجي عن الشّعر استطاع أن يعيده إليه، وفي رد ناجي على نقد د. طه حسين كلام مفعم بالعتاب واللوم، طافح بإحساس موصول بالاغتراب، إذ صور فيه وكأن النّقاد أثخنوا في نقد ديوانه الأول المسمى بـ (وراء الغمام) الذي نشره سنة ١٩٣٤م بطريق جماعة أبولو، ويبدو أنّ د. طه حسين رقَّ لكلام ناجي فأنشأ رداً جميلاً قال فيه: «إني لم أحزن حين رأيت الدكتور ناجي يعلن زهده في الشّعر، لأني قدرت أنّ الدكتور ناجي إن كان شاعراً حقاً، فسيعود إلى الشّعر راضياً أو كارهاً، سواء ألححت عليه في النّقد أو رفقت به... وإن لم يكن شاعراً، فليس على الشّعر بأس في أن ينصرف عنه أو يزهد فيه. والأدب الذي لا يثبت للنقد العنيف لا يستحق أن يكون أدباً، ولا يستحق أن يُعنى به أحد... أرأيت أنّي أحسن منك ظناً بالأدب والأدباء، وأجمل منك رأياً في الثقافة والمثقفين، أرى أدباءنا رجالاً يستحقون النّقد، وتراهم أنت أطفالاً يستحقون المداعبة ... هون عليك «فأما الزبد فيذهب جفاءً، وأما ما ينفع النّاس فيمكث في الأرض»[2].

كان إبراهيم ناجي وسائر جماعة أبولو في مصر يريدون تطوير الشّعر العربي، غير أنّ أعضاء هذه الجماعة لم يتفقوا على صياغة متقاربة للشّعر الذي بشروا به، وما جعلهم أحمد شوقي على رأس هذه الجماعة إلا ذريعة لتسويغ ما سموه بتجديد شكل الشّعر العربي الحديث ومضامينه في مصر، بعد مرحلة الإحياء التي قامت بجهود محمود سامي البارودي الذي أعاد للشّعر العربي وجهه

---

(١) جودت، صالح (مدرسة أبولو ) ص:١٢٣.

(٢) المرجع السابق ص: ١٥٩.

المشرق في العصور الحديثة، وكذا شوقي لم يكن بحال من الأحوال إلا من مقلدي البارودي ولاسيما في الشكل الشّعري الذي يُعدُّ الوعاء الذي وجدت فيه القصيدة العربية مجالها الرّحب لتعبر عن نهضة الشّعر الحديث بعيداً عن الزّخارف اللفظية التي هيمنت على الأشكال الشّعرية قبل صعود نجم البارودي في الزّمن الحديث، لذا فإنّ شوقي في الحقيقة أحد مشجعي التقليد الفني على مستوى شكل القصيدة بعدما امتحن البارودي ذلك الشكل فغدا أكثر استيعاباً للتجارب الحديثة بما فيها عمق المضمون وحداثة الأفكار، ويُعزى لشوقي أنّه ضمن القصيدة الحديثة ذات الشكل التقليدي كثيراً من الموضوعات الجديدة وعلى رأسها الأدب التمثيلي وشعر الأطفال الذي يعد رائده بحق.

ولم تكن جماعة أبولو متمسكة بالقصيدة الجديدة التي جاء بها شوقي، ولم تكن وفية لتجارب البارودي من قبله، بل أرادت أن تستشرف بطريق رائدها أحمد زكي أبي شادي مساحات تصل القصيدة العربية بالتجارب الشعرية في العالم الغربي، وربما لهذا السبب آثرت تسمية أبولو (إله الشمس) ليكون رمزاً لمحاولات التحديث الشعري الذي أرادت من خلاله أن تعبر عن شعر لا يفي بمقتضيات القصيدة العربية التي أقرتها تجارب شوقي وتجارب البارودي من قبله، وقد تعلق أصحاب هذه الجماعة بالشعر الذي سموه مرسلاً، ومعناه أن يتحلل الشّاعر من قيد الوزن والقافية بصورة جزئية، وهذا الصنيع كان مثار سخرية عند العقاد الذي ذكر أنّ تلك الجماعة لم يضرها لو سمت نفسها بجماعة عطارد بدلاً من أبولو، ولهذا الاعتراض ما يسوغه عند العقاد، ذلك لأنّه يريد أن يبقى التجديد الشّعري العربي في لبوس أصيل، لا ينتفع بجهود غير عربية ليرتقى إلى المجالات التي تعبر عن صموده وحيويته، ولعل د. طه حسين كان أكثر أصالة في نقد هذه الجماعة، لتركيزه على اللّغة الشعرية من جهة رصانتها وصلابتها فمس بذلك لغة ناجي على نحو خاص بوصفها غاية في الليونة والرقة والبساطة.

لقد شكّل شعر ناجي في ديوانه ( وراء الغمام ) انزياحاً واضحاً عن الشّعر العربي الذي قدم العناصر الشكلية على المضمونية، وما تعريف قدامة بن جعفر

الشَّعرَ إلا تعبير عن ذلك حين عده لفظاً ومعنى وقافية ووزناً، وإن كان ذلك الحدّ لم يحظَ بتأييد النّقاد والشعراء في العصر الحديث خاصة، إلا أنّ ذلك التعريف يعبِّرُ في الحقيقة عن القيم الشكلية التي غدت بعامل الزّمن من العناصر المعيارية، التي تمكّن النّاقد من الحُكم على نتاج الشّعراء بناء على لفظه ومعناه ووزنه وقافيته، وجماعة أبولو خرجت على هذا الحدّ في شعرها فتحللت من وحدة الوزن ووحدة القافية، ثم قام إبراهيم ناجي بصنيع أوسع جاء في مصلحة المضمون الشّعري فانتصر للوجدان والشُّعور والعاطفة على حساب الرّصانة اللّغوية والجوانب الفنية المتمثلة بالصور والأخيلة .

### - قصيدة الأطلال ومسوغات الانزياح:

يحسب نفر من النقاد أنّ الشعر لا يحلّق بالعاطفة من دون الصورة، ولا يقوم بالصورة من دون العاطفة، فهما جناحان يطير بهما في عالمه الرّحب، ولم يروا موجباً لفصل الصورة عن العاطفة لأنّ الصورة من دون عاطفة شيء فاتر، والعاطفة من دون صورة شيء أعمى، إذ العاطفة للصورة بمنزلة الزيت الذي يزيد اشتعال النار وتألقها، والعاطفة للصورة بمنزلة النافذة التي يمتد من خلالها البصر إلى عوالم غير متناهية، غير أنّهم لما تكلموا على شعرية الشّعر لم يصدف أن قرنه أحد منهم بالصورة أو العاطفة منفردين أو مجتمعين، مما يدل دلالة واضحة على أنّ الصورة أو العاطفة أو اللّغة أو الوزن لا تدخل في حساب شعرية القول أو ما يجعل من الكلام المكتوب شعراً. ومن الطريف أنّ إبراهيم ناجي الشاعر العاطفي لم يكن مثقفاً ثقافة أدبية رفيعة، فقد كان أبوه في أثناء الطفولة يزوده بالروايات المترجمة، وقيل إنّه حفظ شيئاً من شعر الشريف الرضي ومن شعر خليل مطران[1]، ولكن هذا الزاد لم يكف ليجعل منه شاعراً فذاً يتمثل كامل القيم التي نجمت عن مسيرة القصيدة العربية عبر تاريخها الطويل، ثم إنّ ناجي لم يكن قد اطلع على محاور النّقد الأدبي لا في عصره ولا في العصور

---

(١) جودت، صالح (مدرسة أبولو ) ص:١٤٦.

السابقة حتى يضمن لشعره الاتساق  وآراء نقدةِ الكلام، من أجل ذلك كان تأثير كلام د.طه حسين شديد الوقع في نفسه، لأنّه في واقع الأمر لم يقل شعراً يريد أن يحتل حيزاً في أوساط النقد، وإنما أراد شعراً يعبر عن صميم الإنسان بعيداً عن متطلبات النقد.

لقد انطلق ناجي في تأسيس شاعريته من الحيز العاطفي الواسع تزوده خبرة واسعة في معرفة الإنسان المثقل بالأوجاع، فكونه طبيباً قد أتاح له التأمل في أحوال الوجدان الجريح، لهذا نزفت نفسه بهموم الإنسان، وكانت جماعة أبولو بما نادت به من تجاوزات على مستوى الشكل الأدبي والمضمون تغريه ليجد ملاذاً آمناً يعبّر من خلاله عن شاعرية لا تمتلك من عوامل الصمود ما يثبّتها في وجه النقد، ومرة أخرى تستهويه رومانسية خليل مطران؛ لأنّها أمعنت بإبراز عذاب البشر وشقاء الناس، وكان ذلك يكفي عنده للتصريح بشعر في محفل لا يقر بمثل ذلك الزاد القليل، لأنّ مطلب النقد في أوج اشتعال الشّعر الحديث كان أصعب من أن يلبيه شاعر كناجي لا يملك إلا الموهبة والإحساس .

لقد كانت أغلب قصائد ديوانه الأول ( وراء الغمام ) في الحُبِّ، وهي من ثم تنمُّ على تجارب شعورية عاش الشاعر تفصيلاتها، ثم ترك لها مجالاً لتتحول إلى قصائد تركت النّاس في خُلْفٍ واسع إزاء الشاعرية والشّعر، ثم ضم تلك الأحاديث الغزلية إلى كلام نمَّ على إعجاب ببعض المغنيات والراقصات والممثلات كأمينة رزق الممثلة المشهورة إذ خصها بقصيدة جاء فيها(١):

| | |
|---|---|
| **أمينـــة مثّلـــت هـــذي الحيـــاة** | **وصـــــورت أدوارهــــا الزّاخــــرة** |
| **وحملّـــــت روحــــك أثقالهــــا** | **وروحــــك كالريــــشة الطـــائرة** |
| **وكلفـت قلبـك خـوض الجحـيم** | **وقلبــــك كالجنـــــة الناضــــرة** |
| **دفعـت بـه فـي اللّظـى كالخليـل** | **وعــــــدت مباركـــــة طـــــاهرة** |

---

(١) ناجي، إبراهيم ( ديوانه ) إصدار دار العودة بيروت ١٩٨٦م ص: ٣٢.

وكان مثل هذا الشّعر قد دعا نفراً من النّقاد إلى القول: «إنها أشعاره حسنة، ولكنها أشعار صالونات لا تتحمل أن تخرج إلى الخلاء فيأخذها البرد من جوانبها»(١). بمعنى أنّها لا تمتاز بالقوة والرّصانة والقدرة على الاستمرار والصمود، فهي وإن كانت تُظهر حلاوة في اللفظ ورهافة في الحس، إلا أنّها سرعان ما تتداعى وتنهار؛ لأنّها لا تركن إلى أسس صلبة تمكنها من الصمود أمام البرد أي النقد .

وهذا النّقد إنّما يصور مقدار الانزياح الذي يمثله شعر ناجي عموماً، فهو شعر جانب الرّصانة والقوة، وخرج على منطق الشعر الذي يحاكي البراعة في النّظم، فهو كما قال النقاد: لين طري، لا يرقى إلى المستوى الذي بلغه شعر شوقي ولا شعر البارودي، وهو أيضاً من جهة الجودة لا يضاهي شعر أبي شادي في تصاويره البديعة، كما أنّه لا يطاول شعر مطران المشبع بالرومانسية، ومع ذلك استطاع أن يحتل حيزاً في الذاكرة الأدبية، متخذا من وميض الوجدان وثراء الإحساس طريقاً إلى الصمود.

لقد انطوى ديوان ناجي ( وراء الغمام ) على قصائد حظيت باهتمام النّقاد مع كلّ الذي قيل عن رقة شعره وليونته، منها ملحمته المعروفة بليالي القاهرة، وقصيدته الرائعة المسماة بالأطلال، وقد وضع بين يدي القصيدة الأخيرة مقدمة جاء فيها: «هذه قصة حب عاثر، التقيا وتحابا، ثم انتهت القصة بأنها صارت أطلال جسد، وصار هو أطلال روح». وهذه الكلمة تحيل على مضمون القصيدة كما تحيل على مضامين شعره عامة في هذا الديوان الذي يعد نتاج رحلة الشباب في حياته، إذ أصغى فيه إلى نداء الوجدان أكثر من إصغائه إلى نداء الفنّ، من أجل ذلك كانت القصيدة خاصة والديوان عامة صورة من صور

---

(١) جودت، صالح ( مدرسة أبولو) طبع دار المعارف المصرية ص: ١٢٥.

التعبير عن الخاطر وتجليات الشعور الذي يختزن التجربة الإنسانية في موضوع الحب .

لم يكن موضوع الحب كما عبر عنه ناجي في هذه القصيدة يندرج تحت إطار شعر الغزل الذي خلفه عشاقُ العربِ المشهورون، لأنّه يفصل نفسه عن كلّ ما قيل في هذه الموضوعات من خلال تقنعه بإحساس رهيف معزول عن تقنيات الشّعر، إنّه بمعنى آخر لا يتصور العالم إلا من خلال الحب، من أجل ذلك كانت القصيدة عنده تجسد عالم المشاعر الإنسانية وهي تخلع على الأشياء ظلاً من ظلال النفس الشقية بالحب، أو أن عالم القصيدة إنما هو امتداد لفيض الإحساس المتمثل في لحظة عشق لا ترى بعداً للوجود سوى ذلك الجانب الذي يظهر كلّ شيء حوله وكأنّه غرق في لجة الإحساس، وهو في ذلك الشّعور إنّما ينقل أصداء تأثره بالنزعة النفسانية التي تحلى بها تيوفيل جوتييه الذي خصه بكتاب، وقبس أقواله وتمثلها في شعره أحسن ما يكون التمثل، يقول: «أن يسلم شخص نفسه لآخر تماماً، وأن يتنازل له عما يملك وما يعتقد، فلا يرى إلا بعينه، ولا يسمع إلا بأذنه . أي أن تصير واحدا في اثنين، بحيث لا تعرف هل أنت أنت أم أنت الآخر، فتمتص شعاعاً، وتنشر شعاعاً، فتصير القمر مرة والشمس مرة أخرى، وترى كل الخلق والوجود في الشخص الآخر، فينتقل مركز الحياة عندك إلى هناك، وتكون سعيداً لأكبر التضحيات وإنكار الذات، ومستعد لأن تتألم على الصدر الثاني كأنه صدرك أنت، والمعجزة أن تتضاعف وأنت تبذل هذا هو الحب»[1].

إنّ الحبّ الذي عبّر عنه ناجي متصل بالوحدة مع الطبيعة والأشياء، لأنّ العالم بحاجة لمثل تلك الوحدة ليكتمل الوجود، وعليه كان النهج الرومنسي إطاراً لتجربته التي كانت تمتح من مباحث النفسانيين، وبعبارة أخرى أراد ناجي أن يجعل من أشعاره في الحب الذي لا يجد لذة إلا بالتغني بالحرمان محاكاة للمثال نفسه

(١) جودت، صالح ( مدرسة أبولو) طبع دار المعارف المصرية ص: ١٤٢.

الذي كان علماء النفس يرون فيه صنو المثال وصنو الوجود، فكانت قصيدته «الأطلال» معرضاً للحب المعذب بمعناه المثالي .

الحب عند ناجي لا يتصل بالجسد ولا بالسلوك ولا بالقيم الاجتماعية، وإنما يتصل بجوهر الإنسان وبروحه، لهذا فهو سام، ولا يعنيه أن يكون المخصوص بالحب شريفاً، إذ لم يرَ حرجاً من التغزل بالمغنيات والراقصات والممثلات، وكان محور الغزل عنده يدور حول شقاء الإنسان الذي جرد نفسه لإمتاع الآخرين، وفي دواخله يشتعل الشقاء والبؤس، ومن خلال هذه المفارقة العجيبة يتحرك موضوع الحب الإنساني عنده ليكشف بعداً مأساوياً تنطوي عليه النفس البشرية، وقد حسب نفر من الدارسين أنّ ناجي كبودلير يبحث عن امرأة شقية خاطئة ليطهرها في حبه، فبودلير على حدّ تعبير صالح جودت جمعته بالخاطئات والشقيات طبيعة مشتركة، وهذا ما بعث في نفسه الشفقة والحنان والرأفة بهن، وكأنّ هذا الباحث أراد أن يصل شعور بودلير هذا بشعور ناجي والفارق بينهما واسع جداً، لأنّ ناجي أراد أن يكشف عن مأساة الإنسان، ويبرز جوهره الذي لا يتسلل إلى الوجود إلا من خلال عاطفة الحب، يقول جودت: «كان يحب الشقيات الخاطئات... وأذكر أننا حينما هممنا بجمع شعر الشاعر لجأنا في ذلك إلى الكثيرات من الشقيات الخاطئات وكنا أنا ورامي نظفر بالكثير من شعر شاعرنا مكتوباً على أمشاطهن ومناديلهن وعصائب رؤوسهن وبعضه مكتوب بأحمر الشفاه»[١].

ناجي كما يورد صالح جودت عن إبراهيم المصري ليس من أصحاب الخطيئة أو من أهل الشقاء يقول: «تلتقي بالدكتور ناجي، فتشعر كأن نسيماً منعشاً يهب عليك، وتصافحه فكأنما يفتح له صدرك، وتجلس إليه وكأنّك في حضرة روح حائر، وتستمع إلى حديثه فيأخذك العجب من طهارة قلبه وبراءة نفسه وسلامة طويته...»[٢]. فما المؤشر الذي يصل غزله بغزل بودلير إذن؟

---

(١) جودت، صالح ( مدرسة أبولو) طبع دار المعارف المصرية ص: ١٥٦.

(٢) جودت، صالح ( مدرسة أبولو) طبع دار المعارف المصرية ص: ٧٩.

لقد كان ناجي يجمع إلى معرفة الطب معرفة واسعة بعلم النفس يقول جودت: «كان الشاعر كثير الاتصال بعلم النفس، يحاول أن يتعمق فيه، ويراه في مختلف مدارسه، وكانت مدرسة فرويد أكثر المدارس تأثيراً فيه، ولعله كان يستعين بطرائق فرويد في التحليل النفسي في علاج كثير من الحالات التي تعرض له»(١).

إنّ من فرط عناية ناجي بعلم النّفس اقتصار شعره على موضوع واحد لا يخرج عنه إلا فيما ندر، إنّه شاعر الحب الأول في العصر الحديث، ففي ديوانه وراء الغمام لا نجد إلا سلسلة من مآسي الحب: حب الشاعر وحب الإنسان الشقي بعواطفه، ولكن ناجي لم يكن بحال من الأحوال يعبر عن حب من شأنه إثراء الإحساس بالجمال بقدر محاولاته إبراز الجانب المعذب والشقي فيه، إنّه بكلمة أخرى يعزف على وتر الحب الإنساني لهدف علاجي، أو قل إن شئت لغاية تطهيرية، فالإنسان المعذب أو البائس حين يكتشف ما تنطوي عليه نفسه من حب يعود إليه الاعتزاز بالذات، ويسمو على الرغم من المآسي التي تحيط به، إنّه يستعيد الشعور بإنسانيته، ولقد أدرك ناجي أثر الحب في تطهير النّفس من مباذلها، فزاوج بين الطب وعلم النفس في معالجة مرضاه، وهو الأمر ذاته الذي سلكه في شعره، لأنّه أراد مداواة عذابات الإنسان بشعر الحب الذي يعيد الإنسان بقوة إلى الجماعة الإنسانية مهما تكالبت عليه المصائب، ومن هنا نجح شعر ناجي في هذا الباب، وحظي قسم منه باعتراف النّقد بعدما أدرك سرّ انزياحه عن المعهود، يقول محمد مندور: «القارئ لشعر ناجي يحس في وضوح بأنّ خير ما قاله من شعر يكاد ينحصر في موضوع واحد وهو المرأة والظمأ إليها ومع ذلك لا تملّ هذا الحديث لأنّه دائم التجديد مع تتابع حالات وجدانه، كما أنّ الحرمان قد ولد في نفسه تسامياً مرهفاً فتح أمام خياله آفاقاً فسيحة غذتها أشواق روحه وعادت منها بفنّ خفيف مجنّح كالطائر المغرد»(٢).

---

(١) جودت، صالح ( مدرسة أبولو) طبع دار المعارف المصرية ص: ٢٣١.

(٢) المرجع السابق ص ٢٠٥

- **بناء قصيدة الأطلال:**

بنى ناجي قصيدته المسماة بالأطلال، والتي وسمها بالملحمة بناء مقطعياً، على طريقة الشّعر الحر الذي تحول في مسألة البناء الشّعري من وحدة البيت الذي يستقل بلفظه ومعناه، إلى وحدة المقطع، فقسم قصيدته إلى ثلاثة وثلاثين مقطعاً، ينطوي كلّ مقطع على أربعة أبيات، وقد خرق هذا النّظام في المقطع الثالث والعشرين حين أضاف بيتين عليه بقافية مختلفة، وفي المقطع السادس والعشرين الذي جاء في ثلاثة أبيات، وفي المقطع السابع والعشرين الذي جعله في خمسة أبيات تنازعته قواف مختلفة، وأما سائر المقاطع فقد استقامت على التوزيع الرباعي للأبيات، كذلك استقل كلّ مقطع بقافية واحدة تختلف عن قوافي المقاطع الأخرى، معتمداً على وزن بحر الرَّمل.

إنّ البناء المقطعي عند أصحاب الشّعر الحر، وعند جماعة أبولو، وعند الشعراء الرومنسين عامة ييسر للشاعر التعبير عن تجربته بمعزل عن قيد القافية التي تضطر الشاعر أحياناً إلى الحشو، كما أنَّ جعل المقطع وحدة بنائية صغرى في القصيدة وفر للشاعر قدراً من الحرية للتوسع بالمعنى، وعلى هذا النحو أمكن أن يستوعب كلّ مقطع معنى واحداً، في حين دعت القصيدة العمودية إلى تمام المعنى في البيت الواحد، الذي يمثل وحدة بنائية صغرى تقوم عليها القصيدة وفق نظام بنائها القديم، أضف إلى ذلك أنّ التنوع الذي توافر للشاعر الحر من جهة القافية أخرج القصيدة الجديدة من التكرار النمطي، فصار بوسع الشاعر أن يخرق الانتظام الصوتي المتماثل في عموم القصيدة، وقد اكتفى هؤلاء الشّعراء بوحدة القافية في المقطع الواحد لا في سائر القصيدة، وهذا التنويع أصبح رسماً لأشعار الرومانسيين عامة، يضاف إلى ذلك تحلل بعض جماعة أبولو من وحدة الوزن، فنظموا طائفة من أشعارهم وفق أوزان متقاربة طلباً للحرية، في محاولة للخروج من الإيقاعات الرتيبة التي تشي بها وحدة الوزن في عموم القصيدة، وهذا أوسع انزياح قام به أفراد هذه الجماعة الشعرية، وإبراهيم ناجي في هذه القصيدة يعمد إلى

الانزياحات ذاتها على صعيد الشكل الشعري، فيؤثر بناء القصيدة بناء مقطعياً، ثم يتحلل من وحدة القافية، ولهذا الصنيع مسوغات وجدانية كما له مسوغات فنية كما سنرى.

**- موازيات النص وعتباته:**

حين وسم ناجي قصيدته بـ ( الأطلال) لم يكن في وهمه إحياء الظاهرة التي درج الشّعر العربي على التعلق بها في مسيرته الفنية الطويلة، بمعنى أنّه لم يكن وفياً لتاريخ الفنّ العربي الذي توسل بموضوع الطلل أو الوقوف على الرسوم الدارسة لهز وجدان المتلقي الذي ألف هذا النوع من الخطاب في فواتح الشّعر، فذكرُ الطللِ في بدايات المطولات العربية كان باباً للدخول في موضوع الغزل أصلاً، وإشارة ابن قتيبة أكبر دليل على ذلك حين نقل ما سمعه عن بعض أهل العلم: «أنّ مقصّد القصيد إنما ابتدأ بذكر الديار والدّمن ليجعل من ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين»[1]، أي إنّ الطلل من فواتح القصيد سببٌ لذكر أهلها الظاعنين، وهو من ثَمَّ رسمٌ تعلقت به نماذج الشِّعر العربي في فواصل تاريخه المختلفة.

موضوع الأطلال في الشّعر العربي بابٌ يصل حاضر الفنّ بماضية، وهو الوسيلة الذي تطلقها القصيدة لتعبر عن حنينها إلى جذور الفنّ العربي؛ لأنّ الأطلال ليست مجرد رسم فني تعاوره الشّعراء في أعصرهم المختلفة، بل هي نزوع إلى مرحلة المخاض والولادة أعني ولادة القصيدة في رحم الديار التي خلت من أهلها، فهي صيغة من صيغ النجوى، وأسلوب يعبّر به الشّعر عن ماضيه، وهي من ثم ضربٌ من الوفاء لتاريخ تكونت فيه شاعرية العرب مؤسسة لنفسها عالماً في بقاع آثرت الحياة أن تحيلها إلى رسم دارس، فأسدلت عليها الستار لتنتهي من دون أن يكون هنالك صوت يدل على وجودها في هذه

---

(١) ابن قتيبة ( الشعر والشعراء) ص:٣٩/١.

البقعة أو تلك، سوى صوت القصيدة الصادح في عالم يشدّها إلى النسيان، وبمزيد من الإصرار أعاد الشّعراء الحياة للطلل حين أطالوا الوقوف عليه، وبالغوا في التحنان إلى ربوعه، وتذكروا طرفاً من سيرة الحب التي كانت في سالف الأيام، وزهير من الشعراء الذي رجعوا إلى الديار من بعد عشرين عاماً ليقول[1]:

**وقفت بها من بعد عشرين حجة فلأيا عرفت الدار بعد توهم**

وكثير من الشّعراء وقفوا كما وقف زهير، وبكوا على الرّسوم كما بكى امرؤ القيس، وأطلقوا الأسئلة المحيرة كما أطلقها طرفة بن العبد، ثم جاء المتأخرون في الأعصر الإسلامية ليقلدوا ما فعله زهير وأضرابه، كلّ ذلك لتشتد لحمة القصيدة العربية، وتشتجر أواصر القربى بين ماضي الفنّ وحاضره، وكان يكفي إبراهيم ناجي، ليحرك سيلاً من الهواجس، ويثير براكين الحنين في نفس كلّ متلق للشّعر العربي، أن يجعل الطلل عنواناً لقصيدته، والذي فعله في المقدمة التي جعلها بين يدي قصيدته أنّه أراد إيقاظ السامع من غفوته حين يستقبل عنواناً بهذا الحجم ليدله على أنّ القصيدة لا تريد أن تبحر به في محيطات الشّعر العربي التي لا تتناهي، وإنّما حسبه أن يفتح من خلال لفظ الأطلال سيرة حب عاثر، لا ينتمي إلى سياق الأطلال كما حفل به شعر العرب منذ العصر الجاهلي، وهذا انزياح ذو شأن على الصعيد الدّلالي، فالأطلال التي يريدها ناجي هنا تنزاح عن أطلال القصيدة العربية، وتجانبها لتؤسس معنى جديداً يمد ذراعيه إلى عوالم الذات ضمن تجربة الحب التي لا تختلف من حيث الرصيد الوجداني والشعوري عن تجارب الحب التي صاغها شعراء العرب وهم يقفون في الرّسوم الدارسة.

**- تحويل البنية:**

(١) ابن أبي سلمى، زهير ( ديوانه) ص:٢٧.

غنت السيدة أم كلثوم ثمانية مقاطع من هذه القصيدة (١-٤-٩-١٠-١٥-١٧-٢٤-٢٩)، وقد تصرفت في بعض ألفاظها كما هو الشأن في المقطع الأول الذي صاغه ناجي على النّحو الآتي[١]:

| | |
|---|---|
| **يـــا فـــؤادي رحـــم الله الهـــوى** | **كـــان صـــرحاً مـــن خيـــال فهـــوى** |
| **اســقني واشــرب علــى أطلالــه** | **وارو عنــي طالمــا الــدّمع روى** |
| **كيــف ذاك الحــبُّ أمــسى خبــراً** | **وحــديثاً مــن أحاديــث الجــوى** |
| **وبـــساطاً مـــن نـــدامى حلـــم** | **هـــم تـــواروا أبـــداً وهـــو انطـــوى** |

فاستبدلت عبارة (لا تسل عني) بعبارة (رحم الله)، وهذا ما أحدث خللاً في الدّلالة الأدبية التي توحي بها عبارة (رحم الله )، إذ الرحمة في هذا الموضع أبلغ من السؤال، وبذلك أُخرج التعبير الذي يعدّ أهمّ ما في البيت من فحواه، وفرغت الدّلالة التي تدور حول الرّحمة للشيء المنقضي من قرينتها الدّالة على دوران المعنى كلّه حول الرّحمة، ليكون هنالك تحويل دلالي يدور حول السؤال، والسؤال هنا لا يفي بالمقصود من الرّحمة التي تختزن المعنى الذي ينهض به المقطع، والذريعة التي دعت إلى هذا التغير هنا تتصل بتقنيات الغناء نفسه، وبمدى ملائمة الكلمة لأحوال المتلقي، وهنا ساء التقدير، وشردت المعاني لتخرج من المكثف إلى المتسع، ومن الخاص إلى العام وهذا الصنيع يضر بشعرية النّص، وإن وصله بسهولة الأداء، وتلقائية التبليغ، ومع ذلك اكتسبت القصيدة شيوعاً وذيوعا بين النّاس مع أنّها خسرت على الصعيد الدّلالي أهم ما يميزها.

تتحدد شعرية المقطع الأول بالثراء الدّلالي القائم على التكثيف، إضافة لذلك فإنّ المقطع الذي يعدّ مطلع القصيدة يشكّل بنية لغوية متولدة من التحويل الدّلالي للكلمات والعبارات، فاللّغة هنا لها مستويات متعددة، منها ما يتصل بخصوصية التعبير أو المجال الذي يدل على سمات خاصة في

---

(١) ناجي، إبراهيم (ديوانه) ص:٢١٦.

الأسلوب الشّعري، ومنها ما يتحرك في مساحة الدّلالات اللّغوية السابحة في أثير نصوص كانت قد عبرت عنها اللّغة بطريق شعراء كثر، فالبيت الأول يشكل تناصاً أو هو أشبه بقطعة فسيفساء تتنازعه تقنيات لغوية وتصويرية متعددة مثل طلب الرحمة للهوى أي الحب الذي كان صرحاً من الخيال، ولكنّه هوى الآن، فالهوى الثانية بمعنى السقوط، والهوى الأولى بمعنى الحب، لكنها تتجانس مع الثانية من حيث المعنى اللّغوي المعجمي، فالحب وقوع وسقوط، لكنهما تختلفان من جهة السياق، لأنّ الهوى الأولى هي الحبّ، والثانية السقوط أو الموت الذي استوجب الرّحمة، والغريب أنّ المجال الدلالي هنا يفيض بدلالته عن المعنى الذي نفهمه نحن من البيت، إذ هنالك ما هو شبيه بالمؤازرة اللفظية بين الكلمات، فالحب الذي يتكلم عليه ناجي كان صرحاً أي بناءً ضخماً، لكنه بناء من خيال لهذا تهاوى سريعاً، ومن ثراء هذا التعبير أنّه يقدم للسامع جرعات متتالية من الدّلالات التي تشبه الأغشية المتوالية، وبتكرار القراءة ينكشف غشاءٌ بعد غشاء، وهكذا ليبقى الفهم معلقاً بين سلسلة من الأغشية التي تزيد رصيد المتلقي من المعنى الذي لا يعطي نفسه للقارئ دفعة واحدة.

في البيت الثاني يبدأ النّص بتأسيس المكان الذي تتم فيه السقيا أو الشراب، كما تتم فيه الرواية أو نقل الأخبار ويتم فيه الارتواء أو التزود بالدّمع الذي يقوم بمقام الماء الذي يروي حقيقةً. هذا المكان هو الأطلال، ولكن دلالة الأطلال التي تتقاطع مع كلّ ما هو دارس تتحدد هنا بأطلال قصة الحب، وهنا يحدث انزياح دلالي يتحرك ضمن رصيد القارئ الثقافي وما حصله من معلومات حول الأطلال، فالأطلال بحسب أفق التوقع مكان انصرف عنه ساكنوه، وغدا رسماً لا حياة فيه، ولكن النّص لا ينصر هذه الدّلالة، وإنما ينزاح عنها ليشكّل في الفهم مساحة أخرى للأطلال إنّها رسوم وبقايا قصة حب، فما بين المكان المهجور وما تبقى من ذكرى في نفس المحب إزاء سيرة الحب هو

الأطلال الجديدة المتولدة أساساً من الشعور الذي خلط بين الإحساس بالمكان والإحساس بالمعنى ليتحول المكان الدارس معادلاً موضوعياً لكلّ ما هو متحول في هذا الوجود، وهنا تتسع الرؤيا لترى كلّ ما في الوجود لديه قابلية التحول إلى أطلال دارسة.

إنّ قصة الحبّ الدّارسة بحسب وعي الشّاعر، حدث إنساني لا بُدَّ أن يأخذ مكانه في ذاكرة الإنسان، ولم يكف الشاعر أن تسجل القصيدة هذه الواقعة المأساوية، بل وجه خطابه للسامع ليقوم برواية هذه القصة، ولكن المتلقي الراوية بحسب شروط المعنى الشّعري هنا ينبغي أن يتجرد عن موضوعية الرّواية، ليتحول إلى راوية متعاطف مع هذه القصة بكلّ ما يعنيه ذلك التعاطف، وعليه أن يروي القصة، كما يروي الدمع وجنتيه، بمعنى لا بدّ من المشاركة الوجدانية من قبل الراوي، أي أن يرويها محافظاً على مسحة الحزن تماما كما يتسم الدمع بري حزين؛ لأنّه لا يسقي الخدود إلا في حال من البكاء والعويل، وهذا هو مقدار ما تبقى في شواهد إبراهيم ناجي الوجدانية التي تريد أن تخلع شعورها الحزين على العالم ليكون صورة تجسد مأساة الإنسان حين يقع ضحية الحبّ المحروم.

إن مآل قصة الحبّ في قصيدة ناجي إلى العدم، وما تعلقه برموز الوجود الفانية إلا تقوية ذلك الشعور الحالم في هذا العالم، وفحواه أنّ فكرة الخلود ليست محققة، وفي هذا المجال لا بقاء إلا للذكريات التي تجول في الذهن كما تجول الأحلام، من أجل ذلك ارتبط ذكر الندامى عنده بالحلم، فقال: (ندامى حلم)، وكذا بساط الحب يُطوى كما طويت سير النّدامى، وليس هنالك ما يدلّ عليهم سوى ما يُروى عنهم من أحاديث:

**وبساطاً من ندامى حلم … هم تواروا أبداً وهو انطوى**

**- الرصيد العاطفي للصورة:**

لا يقدم ناجي صوره في هذه القصيدة إلا من خلال العاطفة، وكأنّ العاطفة أضحت المولدة للتصوير، والأصل أن يكون الخيال هو الذي يولد الصور، والشاعر هنا يُلهب صوره بالعواطف حتّى لكأنّ صوره لا تتحرك إلا في محيط الوجدان لينقل من خلال تصاويره القليلة في هذه القصيدة إحساساً فياضاً وكفى، يقول:

| | |
|---|---|
| **لـست أنـساك وقـد أغريتنـي** | **بفـمٍ عـذبِ المنـاداة رقيـق** |
| **ويـــدٍ تمتـــد نحـــوي كيـــدٍ** | **من خلال الموج مُدت لغريق** |
| **آه يـــا قبلـــة أيـــامي إذا** | **شكتِ الأقدامُ أشواكَ الطريق** |
| **وبريقــاً يظمــأُ الــساري لــه** | **أين فـي عينيك ذيـاك البريـق** |

زعم كروتشي أنّ التعبير العاطفي لا علاقة له بالفنّ، لأنّه متصل بالمبالغة والغلو والتشويش والاضطراب والفنّ عنده شكلٌ ونظام(١)، وقد كان بودلير ينكر العاطفة في الشّعر أيضاً، والمقصود بالعاطفة هنا الإثارة والهياج والمبالغة كما هو الشأن في النتاجات الأدبية التي تبالغ في عرض المباذل والمقابح والمآسي، وتمعن النّظر في المفاتن، وتعمد إلى المغالاة في تصوير المشاهد الدامية والقتل والتعذيب، تلك التي تحيل التأثر إلى ضرب من الألم فتنتفي اللذة الجمالية على أثره.

والأدب الرفيع لا يهبط بالعاطفة إلى هذا المستوى، وإنما يعبّر عن العاطفة الإنسانية من خلال التصاوير والأخيلة والإيحاءات، فمن هذه الجهة يرتقي بالعاطفة الإنسانية ويهذبها لتتحول إلى عنصر مكون للفنّ.

وعاطفة ناجي هنا سامية، كما أنّ لها رصيداً فنياً هائلاً بوصفها منبعثة من خلال الصورة الرائعة، إذ تشتبك الدلالات العاطفية مع الدّلالات الفنية ليدرك

---

(١) غريب، روز ( النقد الجمالي) ص:٢٩.

القارئ تلقائياً أنّ الصورة هنا تخلت عن وظيفتها في نقل المعنى لتكتفي بنقل الأحاسيس التي تفيض عن التحديد في قوله:

**ويـــد تمتـــد نحـــوي كيـــد    من خلال الموج مُدت لغريق**

والقارئ هنا يقدّر أنّ تلك اليد الممتدة هي يدُ القصيدة ولا شيء سوى ذلك، إذ القصة التي تحيل عليها القصيدة أنّ ناجي في مطلع دهره قد تعلق بفتاة، ثم حالت بينهما المقادير، فزوجت برجل آخر، ليتيقن ناجي أنّ قصة حبه العاثر أصبحت من ثم هشيماً أو طللاً دارساً، فما كان من إحساسه بالحب إلا أن تهاوى في العدم كمن يتهاوى في غياهب بحر مصطخب، وهنا تمتد له يدٌ لتنتشله من الغرق والفناء، إنّها يد الفن الذي جسد لوناً من الحياة التي بمقدورها أن تمضي برجل كناجي من دون حب، لكنها في الوقت نفسه تدع له هامشاً يتسع للحديث عن ذكرى قصة حبّه في فنّه.

**- إشكالية الصراع في النص:**

إنّ الغنائية المفرطة التي تنطوي عليها أشعار ناجي عامة، وقصيدته هنا خاصة، لا تلغي الجانب الدرامي المنبعث عن جانب أشكل فيه الصراع النّفسي الذي توهج به النّص هنا، فكأنّ الشاعر في قصيدته التي سماها ملحمة يجوز حدود التجربة الذاتية، فمن هذا الباب أمكن سماع أصوات المعذبين والأشقياء في الحب، وناجي واحد منهم بطبيعة الحال، وعليه تنجم عن القصيدة رؤية عميقة تتصل بالكون والعالم، وهنالك صيحات مدوية تنصر تضرع المحب في كلّ زمان ومكان، مع إمكانية التحول عن موضوعات تخص الذات، لتصبح القصيدة صيغة من صيغ الاحتجاج الجمعي الذي تغلب عليه دعوة الحرية والحياة والسعادة:

**يـــا حبيبـــاً زرت يومـــاً أيكـــه    طـــائر الـــشوق أغنـــي ألمـــي**
**وحنينـــي لـــك يكـــوي أعظمـــي    والثـــواني جمـــرات فـــي دمـــي**
**وأنـــا مرتقـــب فـــي موضـــعي    مرهـــف الـــسمع لوقـــع القـــدم**

**قـــدمٌ تخطـــو وقلبـــي مُـــشْبِهٌ ... موجـــة تخطـــو إلـــى شـــاطئها**
**أيهـــا الظـــالم بـــالله إلـــى كـــم ... أســـفح الـــدمع علـــى موطئهـــا**
**رحمـــة أنـــت فهـل مـــن رحمـــة ... لغريـــــب الـــــروح أو ظامئهـــــا**
**يـا شـفاء الـروح روحـي تـشتكي ... ظلـــم آســـيها إلـــى بارئهـــا**
**أعطنـــي حريتـــي أطلـــق يـــدي ... إننـي أعطيت مـا استبقيت شيا**
**آه مــن قيـدك أدمــى معـصمي ... لِـمَ أبقيـــه ومـــا أبقـــى علـــيَّ**
**مـا احتفـاظي بعهـود لـم تـصنها ... وإلامَ الأســـــر والـــــدنيا لـــــدي**

تتمثل جهة الصراع هنا بالحركة والسكون، والحركة هنا استعارت جناح الطائر الذي يحلق في الأثير ليشكو ألمه ليس غير، والشاعر / الطائر هنا اكتوى بالحنين إلى المحبوب الغائب ليستحيل الزمان ( الثواني) قطعاً من الجمر تكوي عظامه، ومع ذلك ظل يترقب في موضعه ينتظر قادماً يزف له بشرى الخلاص من العذاب، وهو مع الانتظار حائر فتارة تخطو به القدم وتارة يقهرها بالثبوت، ومع ثبوت القدم أو تحركها، تبقى حركة قلبه متوثبة، إنّها أشبه بموجة تخطو صوب الشاطئ، أي الأمن والسلامة والنجاة، ومع الشعور بالظلم واشتجار البكاء على المكان الذي كان قد جمعه مع الحبيبة تنبثق الرّحمة من حيث لا يوجد عدل في حياة المحبين، وطلب الرحمة في هذا الموضع عود على بدء؛ لأنّ القصيدة في فاتحتها لاذت برحمة حين قالت " رحم الله الهوى"، والرحمة هنا للروح المعذبة الغريبة عن عالمها، ليتحول الخطاب بمجمله إلى الخالق الرحيم الذي يشفي الرّوح بواسع رحمته، وهنا تتحقق الحرية بمعناها المطلق بطريق التساؤل الموجب للخروج من أسر الحب: فإلامَ يبقى مكبلاً بذكرى الحب والحياة كلّها أمامه؟

والحرية التي ينشدها ناجي هنا حرية الإبداع، فبوسع الفنّ أن يتيح له فضاءات لا تتناهى لتسبح فيه القريحة متجاوزة الصراع المحدد بالعاطفة إلى مجال رحب يدخله في صراع من نوع آخر، إنّه صراع البقاء من أجل الوجود،

وبهذا تنتقل العاطفة من إطارها الفردي إلى إطار إنساني يشد تجارب ناجي بقوة إلى الجانب الرومنسي الذي يجد غايته في التغني بالألم الإنساني الذي يعد من لوازم الوجود الإنساني:

**قلت للنفس وقد جزنا الوصيدا ... عجلي لا ينفع الحزم وئيدا**

**يتمنى لي وفائي عودة ... والهوى المذبوح يأبى أن يعودا**

**لي نحو اللهب الذاكي به ... لفتة العود إذا صار وقودا**

إن دعوة ناجي إلى التمسك بذكرى الحب تفوقها دعوته إلى التعلق بالحياة الرحبة، وهنا نلمح تحولاً في خطاب القصيدة يتجه نحو التحلل من الوفاء لحبيبةٍ بعينها، وللخروج من هذا التناقض نقول: إن التحلل من الوفاء هنا يعني أنّ الحب الذي يعرضه ناجي هو القصيدة عينها، فحين يعيش تفصيلات نظمها في البدء تسد عليه منافذ الرؤى حتّى يحسب أنّ العالم كلّه قد تسوّر في القصيدة التي بين يديه، وبما أنّ القصيدة عنده امرأة يعرفها، كان لابدّ أن تنتهي قصة حبه معها بانتهاء نظمها، لأنّه من المحال وهو الشاعر أن يكتفي بنظم قصيدة واحدة، أو يتوقف عند امرأة واحدة، والكلام أيضاً يصدق على الشّعراء الذين اختصروا حياتهم في التغزل بامرأة واحدة في قصائد متعددة، فصحيح أن المرأة التي تغزل فيها جميل بن معمر والمجنون وكثير والعباس بن الأحنف واحدة، لكنها تتوزع في قصائد متعددة حتّى لكأننا نقرأ في شعر جميل بثينة جديدة تطل علينا من خلال إشراقة كل قصيدة، وكذا المجنون وغيره من عشاق العرب، وكذا حال ناجي الذي أراد أن تنتهي قصة حبه العاثر مع نهاية قصيدته الأطلال:

**أيها الشاعر تغفو ... تذكر العهد وتصحو**

**وإذا مالتام جرح ... جد بالتذكار جرح**

**فتعلم كيف تنسى ... وتعلم كيف تمحو**

**أوَ كل الحب في رأيـ ... ـك غفران وصفح**

**هــاك فــانظر عــدد الــر مـــل قلوبـــاً ونـــساء**

**فتخيـــر مـــا تـــشاء ذهـــب العمـــر هبـــاء**

هذا هو صوت آخر في القصيدة، وهو الصوت الذي يجسد الجانب الدرامي فيها، إذ من سوء التقدير نعت هذا الصوت بحوار داخلي، بل هو صوت القصيدة التي تنزاح عن سلطة منشئها، معارضة مشيئته، معبرة عن إمكانية صمودها على الدوام، ومن ثم فصوت الفن يتيح للشاعر فضاء واسعاً؛ ذلك لأنّ الحياة لا تختصر في قصة، والشعر لا يختصر في قصيدة، فكان من الضروري أن يكون الشاعر على الدوام بين صحو وإغفاء، أي عليه أن يسجل ويمحو ويعاقب ويصفح، إنه باختصار يختزن قانون التضاد الذي تقوم عليه الحياة .

وأما صوت المحب فمختلف لتعلقه بسيرة الحب التي لا يرى بُدّاً من تذكرها على الدوام لأنّها تملأ عليه الإحساس:

**أيهـــا الـــرّيح أجـــل لكنمـــا هـــي حبـــي وتعلاتـــي ويأســـي**

**هـــي فـــي الغيـــب لقلبـــي خلقـــت أشرقت لـي قبل أن تشرق شمسي**

**وعلـــى موعـــدها أطبقـــت عينـــي وعلـــى تـــذكارها وســـدت رأســـي**

إن صوت الآخر في القصيدة تمثل على حدّ تعبير ناجي بالرّيح التي تأمره مرة، وتنهاه مرة أخرى، تدعوه إلى النسيان تارة، وتلزمه بالتذكار تارة أخرى، وهو في حقيقة أمره لا يستطيع إلا أن يصغي إلى ذلك الصوت الذي يضطره إلى الالتفات صوب التجدد والبقاء، والرّيح هنا ريح القصيدة ولا شيء سوى ذلك؛ لأنّ هبوب القصيدة يستلزم انخرط الشاعر في تجربة جديدة كلّما عنَّ له الدخول في محراب الفنّ، ليجد صراعاً ظاهراً بين كينونة المبدع التي تريد أن تستمر مع تقلبات الأيام، وكينونة الإنسان الذي يجد ذاته في ذكرى قصة حب

أضحت رماداً، وهو في الحالين يريد أن يدوّن ذكرى وجوده هو، وفي نهاية الأمر فنيت قصة حبه بانقضاء الزّمن، وبقيت رسوم فنه شاخصة تدل على ذكرى الشاعر.

**- شعرية الأطلال:**

لعل سبب شهرة القصيدة وشيوعها بين الناس على هذا النحو العجيب منوط أساساً بنجاحها الباهر في إعادة إنتاج رمز الطلل العربي الخالد، والواقع أنّ عنوانها يفعل بالمتلقي فعل السحر، أو أن السحر أقل أثراً منه، فالطلل الذي عرفته آداب العربية بطريق امرئ القيس، ذلك لأنّه كما يقول المتقدمون أول من وقف واستوقف وبكى في الديار وخاطب الربع[1]، يعد سياقاً تفتحه قصيدة ناجي على مصراعيه، لتطل بالمتلقي على تاريخ شعري سحيق بدأ في الأطلال، مؤسساً من خلال هذا الرسم العظيم طللاً خاصاً، محوراً دلالة المفهوم، محققاً نجاحاً كبيراً في اختراق أفق التوقع لدى المتلقي الذي امتلك تصوراً دقيقاً عن الطلل والرّسوم، وهنا بدت القصيدة وكأنها قد حفرت ظلها في سياق لا ينحصر لتعبر عن ذاتها وعن تميز صاحبها، متخذة من صورة الانزياح الدّلالي علامة فارقة، وبذلك يكون الانزياح هنا علامة شعرية باهرة تتضافر وسائر البنى التكوينية للقصيدة.

---

(١) العسكري، أبو هلال (الأوائل) تحقيق وليد قصاب ١٩٧٧م ص:١٢٣

# الفصل الثالث

## شعرية الانزياح في مراثي الملوحي

١- الشعر وسيلة للتغلب على الزمن والمصير، وأداة لمحاربة الزوال والفناء، وما هو ثابت في الوعي أن الموت لا يغالب، والفناء لا يقاوم، وما يبديه الشعراء من تمرد على الموت والفناء بالشعر إنّما هو ضرب من الوهم ونوع من الخيال وفن من الخداع، غير أن الوهم والخيال والخداع سحر يبعث على الجمال ويدعو إلى الإعجاب ويزيد من تألق الشعر، فنحن في واقع الأمر لا نمتلك سلاحاً نقاوم به العدم سوى الحلم، والحلم شعر يبعث في النفس القدرة على الاستمرار والصمود، إنه على الأقل يخلصنا من الإحساس بالعجز، فبالشعر إذن نتغلب على الضعف ونتشرب الإحساس الآني بالخلود . إن الشعر يخدعنا لنكون أقوى وأجمل وأبقى . إنه يوهمنا في لحظة ما وكأننا سيطرنا على كل شيء، ثم إننا حين نصدّق ما يشي به من تمرد وجبروت نعيش لحظة لا نريد أن نخرج منها؛ لأنه في هذه اللحظة ينقلنا من عالم الضعف إلى عالم القوة، ومن مجال متغير إلى مضمار تثبت فيه الأخيلة وكأنها حقيقة واقعة، مع أننا نعلم علم اليقين أن الشعر حين يسلط علينا أشباحه وأوهامه، فتأخذنا سكينته وتركن إلينا طمأنينته، يحملنا على التجاوز والانزياح؛ إنه تجاوز للواقع وانزياح عن الطبيعة البشرية الهشة التي لا تمتلك وسيلة حقيقية لدرء الموت ومغالبة المصير.

٢- يخترق الانزياح نسقاً معرفياً سائداً، مُستهدفاً خلخلة الأنظمة التي جرى وفقها الاستعمال العام للغة، وليس من شأنه تجاوز بنية اللغة كما زعمت جوليا

كرستيفا حين قالت إنه «خطأ لغوي مقصود»[1]؛ ذلك لأن الانزياح لا قيمة له ما لم يحظَ بقبول المتلقي، إذ الانزياح الذي يستأثر باهتمام النّقاد ذلك الذي يلبي تطلعات المتلقي إلى الجمال، أي ذلك الضرب المقبول جمالياً، أما الخطأ اللّغوي فمجرد من المتعة الجمالية كما أنّه مخالف للذوق وللمنطق .

وبهذا المعنى يكاد الانزياح يلامس ما عبّر عنه بلاغيو العرب بالعدول، لأنّ العدول مسافةٌ من الانحراف تُقاس بالبعد عن وضع كلامي مألوف استحال بعامل التقادم والاحتذاء قاعدةً، وقد دافعت البلاغة العربية دفاعاً جمالياً عن الاستعمال اللغوي الفريد الذي يعدل فيه القائل عن الوضع اللّغوي أو النّحوي المعتاد، فجوزت صوراً من الالتفات والتقديم والتأخير والفصل والوصل والحذف وغيرها من المباحث التي انفلتت من سطوة علم النحو لتستأثر بعلم سمي فيما بعد بعلم المعاني، وهو العلم الذي دافع عن جماليات الاستعمال اللغوي بعيداً عن القيود اللّغوية والنّحوية الصارمة على حدٍّ سواء، وبناءً على ذلك أضحت البلاغة لا تتصل بمقولات من شأنها تحديد مجالات الاستعمال في ضوء التعاليم التي غدت بعامل الزّمن قواعدَ إضافيةً تعضد جملة القواعد التي تشكّل قيداً يأسر مستعمل اللّغة فحسب، بل اتصلت بمقولات أخرى تفتح المجال أمام المتكلم ليعبر عن فرادته بصورة أقرب إلى المطلق حين تبنت تعريفاً على غاية من الأهمية فجرت من خلاله الطاقات الإبداعية للكلام، وأعني به **مراعاة مقتضى الحال،** لتتحرر البلاغة في ضوء ذلك من معياريتها.

وقفت البلاغة العربية إذن بجانب التعبير الفني المتميز والفريد، ولم تكن قيداً يقهر الإبداع الأدبي على أيّة حال، وصار بوسع مستعمل اللّغة الذي جوزت له البلاغة صوراً لا تُحصى في مجالات الاستخدام اللّغوي أن يستظل بمقولات تنتصر للغة الشّعر كما تنتصر لدلالاته المتشعبة التي يبعث عليها المجاز بنوعيه

---

(١) كريستيفا، جوليا ( علم النّص) ترجمة فريد زاهي ط١ دار توبقال المغرب ١٩٩١م ص:٣٩.

اللّغوي والبلاغي، وعلى هذا الأساس لم يعد هنالك معنى لاختراق أبنية اللّغة وتجاوز نظامها العام؛ لأنّ البلاغة أوجدت مساحة كافية للتميز في حدود تلك القواعد وفي حدود ذلك النّظام، وهي المساحة الحقيقية التي ينبغي أن يسبح فيها الانزياح المقبول جمالياً، أو بمعنى آخر المقبول بلاغياً، هذا إذا فهمنا من البلاغة أنّها دفاع عن لغة الشّعر المتميزة ودلالاته المترامية.

عبدُ المعين الملوحي كما يذكر بعض الباحثين[١]، لم يتعلق بالشِّعر تعلقه بالبحث والترجمة، ولم يكن يتعلق به تعلقه بالأفكار وبالأسفار، ومع ذلك فقد انفلتت من قبضته عدة قصائد في الرثاء تضمّن الكتاب المشار إليه آنفاً قصيدتين منها في رثاء زوجته بهيرة الأولى: بعنوان «جنون»، والأخرى بعنوان «اعتذار»، وله قصيدة تعاظم حولها ثناء الباحثين كان قد رثى فيها نفسه، وهنا أريد أن أتناول القصيدتين اللتين رثى فيهما زوجته، تاركاً مرثيته الثالثة لمناسبة أخرى، ذلك لأنّ مراثي النساء كما هي مراثي النفس في الأدب العربي تشكل سياقات فنية متكاملة، وقيمة القصيدتين المذكورتين تتمثل في انزياحهما الواضح عن السّياق الشّعري المتصل بالرّثاء عامة وبمراثي النّساء خاصة، ويمكن الولوج في عالم القصيدتين من خلال ذلك الانزياح الذي نراه يحوز كامل رضا المتقبل لطرافة الفكرة وجدة المعالجة وروعة الانفعال وقوة التأثير.

ثمة خلخلة في التشكيل اللغوي للقصيدة التي وسمها الملوحي بعنوان «جنون»، يظهر في المطلع الذي انبثقت منه اللحظة الشعرية، إذ أفلتت من يد الشاعر كلمات لم تفِ بمقصده، فسارع لكشف الوشاح اللغوي الملفق الذي لبسته القصيدة ليؤسس نوعاً من الانزياح العجيب الذي تخرج فيه القصيدة على نفسها من خلال نفيها ذاتها.

---

(١) مطلق، شاكر وعلاء عبد المولى (من المشهد الشعري نهاية القرن العشرين في حمص) ط١ دار الذاكرة حمص ٢٠٠٠م ص:٤٤١.

إنّ اللغة كما يقول الملوحي خادعة تظهر ما يخالف القصد على الدوام، فعزيزٌ على كلماتها تحمّل ما تضج به نفس شاعرها، وعزيز عليها تحمّل كامل ما يتفجر في دواخله من مرارة الهزيمة أمام سطوة الموت، وليس هنالك هزيمة يمكن أن تجسدها القصيدة كهزيمة الشاعر أمام اللغة وأمام المرأة، وقد غدت هنالك وشائج قربى بين خداع الوسائل وخيانة الحبيب، وصار لهذا السبب الانكسارُ قصيدةً سبحت في بحرٍ من جنونِ كلماتٍ انصهرت في جحيمِ انفعالٍ محتدم، يقول:

أبهيرتي .. بل لستِ لي ... بل أنت خائنةٌ أثيمهْ
حملتني عبءَ الهوى وتركتِ طفلتنا يتيمهْ

ما الداء لو لم ترتمي للداء خاضعةً إليه
لِمَ لم تهبي حين حلَّ الداءُ واثبةً عليه

ما الموت ليس الموتُ عذراً للخيانة في الخؤونْ
لِمَ لمْ تثوري للحياة وتقطعي كفَّ المنونْ

أزعمتِ أنكِ متِّ لا ما مات منكِ سوى الوفاءِ
ولقد شقيتُ وكنتُ فيه وحدَهُ ألقى عزائي

سنةً قضيتُ على فراشك ساهراً بَرّاً شفيقا
حين ارتميتِ ولم تريْ أهلاً ولم تجدي شقيقا
كانوا وكنتِ مريضةً يرجونني بهوى خزامى
واليومَ أمست طفلتي نهباً كأموال اليتامى

كانوا وكنت مريضة يتنافسون على ودادي
واليوم باعوا ثوب عرسك يا بهيرة في المزاد

جـــاؤوا بقمـــصان العـــروس وأبـــرزوا ســـربالـها
فـــشرته مومـــسة لتحرقـــه وتخـــسر مالهـــا

غــضبت لبيــع كــساء ميتــة وراءت فيــه عــارا
وهــي التــي باعــت لتأكــل عرضــها الغــالي جهــارا

جــاؤوا بمنــديل الزفــاف عليــه آثــار الــدماء
لمـــا رأى السمـــسار حمرتـــه تلعـــثم بالنـــداء

أخفــاه مــذعوراً فــرام النــبش عنــه أخٌ حــريص
يــا للــصوص لــو اَنهــم شــهدوه لانتحــر اللــصوص

ســنة قــضيت أريــق وجهــي للــصديق وللمرابــي
وأمــوت مــن جــوع لأدفــع عنــك أهــوال المــصاب

أسـقيك مـن قلبـي دمـاً وجعلـت دمعـك لـي شـرابا
وأرى عـــذابي فـــي رعايتـــك الـــسعادة لا العـــذابا

كـم قلـت لـي صـبراُ فـسوف تعـيش مـسروراً سـعيدا
وأغــض أجفــاني ليبــصر قلبــي الأمــل الــشريدا

أهـزأتِ بـي وزعمـت أنـك كنـت فـي طُهـرِ الحمـامِ
ووعـــدتني بـــسعادتي فجعلتنـــي أشـــقى الأنـــام

لا تزعمــي أنّ الهــوى لــم يــستطع للمــوت دفعــا
الحـــبُّ منتـــصرٌ فهــل أحببتنـــي أو كنـــتِ أفعـــى

**إن خُنتنـــي فعــلامَ خنــتِ رضــيعةً لــم تُكــسَ لحمــا**
**لــم تــأوِ للــصدر الرحيــب ولــم تــذقْ للنهــد طعمــا**

**ســتعيش لا تجــري إذا ســمعت نــداءَك يــا خزامـــى**
**ســتعيش تقتلنـــي إذا نـــادت مـــع الأطفـــال مامـــا**

**لا لــن أكــونَ ضــحيةً للغــدر يــا أخــتَ النــساءِ**
**ســتفوز فــي قلبــي فتغــسل كــلّ مــا فيــه دمــائي**

**مــوتي فــلا عــاش الجبــانُ فلــو أردتِ العــيشَ عــشتِ**
**إن كنـــتِ أهـــلاً للحيـــاة ومجـــدها فعـــلامَ مِـــتِّ**

**مــصي تــرابَ القبــرِ واعتــصري جــسومَ الــدّودِ خمــرا**
**لا عاشَ في الدنيا سوى من كان فوق الأرض جمرا**

**مــوتي فمــا لــك فــي فــؤادي غيــرُ جــرح ســوف يــشفى**
**المـــاردُ الجبـــارُ لا يأســـى لميـــتٍ مـــات ضَـــعفا**

تبدو القصيدة هنا وكأنها احتالت على منشئها، لذا كان اعتراضه على «ياء» المتكلم في قوله ( أبهيرتي) وجيهاً، فبهيرة لم تعد له في اللحظة التي انطلقت فيها القصيدة باحثة عن وجودها في عالم الشاعر، وكان من شأنه أن ينفي اللغة أو ينفي صفة التملك التي لبستها القصيدة قائلاً ( بل لست لي)، وهذا هو الخسران وذلك هو الانكسار أمام لحظتين هما أقسى ما يمكن أن يواجهه المبدع في دهره: لحظة الهزيمة أمام القصيدة، ولحظة الهزيمة أمام الموت الذي تخطّف المرأة المحبوبة من بين يديه، وليس بعد كل ذلك الخواء إلا أن يمطر لعناته على القصيدة وعلى المرأة حين تستقران في قفص الإدانة بجريرة الخيانة.

القصيدة خائنة لأنها برزت مخادعة بلغتها حين أوهمت الشاعر بأن بهيرة له وهي ليست له، والمرأة خائنة حين أوهمته أنها له أبد الدهر إلا أنها استكانت مسترسلة في أحضان الموت غير عابئة بميثاق الزواج الذي يقتضي أن تبلغ طفلتهما ( خزامى) شاطئ الأمان .

والحق أن القصيدة لم تخرج على منشئها، وإن كانت خارجة على ذاتها، فهي لم تكن وفية لسياقها الفني، بمعنى أنها تنزاح في دلالتها عن سائر مراثي النساء، لأنها لم تتعلق بالمعاني المعروفة في هذا الباب، ولم أجد في حدود ما اطلعت عليه من قصائد الرثاء التي تناولت الزوجات صوتاً يمتاز بكل هذا الاحتجاج على فعل الموت، ويغيّب في الوقت نفسه سائر القيم الفنية التي شكلت سياقاً موضوعياً لغرض الرثاء في الأدب العربي، وهنا يكمن الانزياح بمعناه الفني والجمالي.

إن القصيدة على غير العادة تدين الضحية، وتدع الجاني بعيداً عن الاتهام، وفي ذلك دلالة مختلفة تغيرت من خلالها زوايا النظر إلى موضوع الموت، إذ الموت والمرض يمكن أن يتراجعا أمام مشيئة الحب وقوة الحياة:

**مـا الـداء لـو لـم ترتمـي للـداء خاضـعة إليـه**

**لِـمَ لـمْ تهبـي حـين حـل الـداء واثبـة عليـه**

الارتماء والخضوع من ألفاظ الحب،غير أن القصيدة أجرتهما مجرى الرثاء، وهذا تخطٍ لم تبلغه القصيدة العربية إلا بطريق المتنبي الذي أجرى ألفاظ الحب مجرى المديح ولاسيما في أناشيده الخالدة في سيف الدولة الحمداني، تماماً كما أجرى ألفاظ الجمال في موقف الموت في قوله(1):

**صـلاة الله خالقنـا حنـوط      على الوجـه المكفن بالجمـال**

فقيل: ماله وهذه العجوز الميتة يصف جمالها، وهذا اعتراض من دون معنى، لأن للجمال صورتين: صورة ممتعة تبعث السرور في النفس، وصورة

---

(1) المتنبي، أحمد بن الحسين ( شرح ديوانه للبرقوقي) طبع بمصر ص:٣/٢٣٤.

رائعة تبعث الهيبة والجلال والرهبة، وهذا ما أراده المتنبي من ذكره الجمال في بيته الآنف، أما شاعرنا الملوحي فقد أوحى بمثل ذلك الجمال الرائع حين استنهض في المرثية معاني التمرد على الموت، والضحية لا تملك في الحقيقة شيئاً من تلك الوسائل، لهذا كان في كلامه معنى يحيل على رثاء العجز الإنساني عامة أمام الموت القاهر.

إنّ المرثية كما تقول القصيدة استكانت للداء فارتمت في أحضانه وخضعت له كما يخضع المحب لمحبوبه، ثم استسلمت للموت كمن يستسلم لمغتصب، وليس في ذلك عذر لأنه أدخل في معنى الخيانة، وهذا معنى طريف يحيل على تمردٍ ممكن إزاء سلطة الموت، غير أن ذلك التمرد لا يكون إلا شعرياً:

**مـــا المـــوت؟ لـــيس المـــوت عـــذراً للخـــؤون**

**لِـــمَ لـــمْ تثـــوري للحيـــاة وتقطعـــي كـــف المنـــون**

بوسع القصيدة أن تخترق الواقع الموضوعي بقوة الخيال، لكن قصيدة الملوحي هنا تركت الخيال تعلقاً بالانفعال، الذي استحال وسيلة لاختراق سائر القيم، ووسيلة في الوقت نفسه لاختراق الشعور الإنساني بالعجز إزاء الفناء، لهذا بدت القصيدة كلها وكأنها صرخة متمردة جامحة عنيفة تتحدى جبروت الموت:

**أزعمـت أنـك مـتِّ لا مـا مـات منـك سـوى الوفـاءِ**

**ولقـد شـقيتُ وكنـت فيـه وحـده ألقـى عزائـي**

إن ما ينزاح هنا عن المألوف هو وهج القصيدة الذي ترامى على هيئة شعور إنساني متمرد، غير أن التمرد هو تمرد القصيدة وحدها، والعنفوان هو عنفوان الشعر وحده، فالشعر وحده الذي يعلو الموت وجبروته، والشاعر لا يتكلم هنا إلا بلسان الإبداع الذي يتحول إلى قوة مضادة للموت ومقاومة للفناء، أما الإنسان فهو في نهاية الأمر صوت يشع ويخبو، ولا شيء يدل عليه إلا صوت القصيدة بعد أن يؤذن لها دهرها بالسيرورة، فإن حظيت بذلك صدقت في تمردها وصدقت في جبروتها:

**مـوتي فـلا عـاش الجبـان فلـو أردتِ العـيشَ عـشتِ**

**إن كنـــتِ أهـــلاً للحيـــاة ومجـــدها فعـــلامَ مـــتِّ**

* * *

**مـصي تـراب القبـر واعتـصري جـسوم الـدود خمـرا**

**لا عاش في الدنيا سوى من كان فوق الأرض جمرا**

* * *

**مـوتي فمـا لـك فـي فـؤادي غيـرُ جُـرحٍ سـوف يـشفى**

**المـــارد الجبـــارُ لا يأســـى لميْـــتٍ مـــات ضـــعفا**

هذا التّشفّي مؤداه جلد الذات، أو رفض الضعف الآدمي إزاء قوة الفعل الذي تتنفي في ضوئه إرادة الحياة، والقوة المنشودة التي تمكّن من مواجهة الفناء ليست مهيأة للإنسان على كل حال، والشاعر في تشفيه هذا يهزأ بالضعف والضعفاء، وكأن الضعف لا يشمله، وكأن الفناء لا يطوله، ومثل ذلك التمرد ليس من طبع الإنسان لا في الرثاء ولا في غير الرثاء، لأن أغلب الشعراء الذين تناولوا هذا الموضوع انجرفوا مع الانفعال ساعة فبكوا الميت بكاء مريراً، ثم هاجموا الموت هجوماً عنيفاً وهذا كله اندرج عندهم تحت باب «الندب» أو إظهار اللوعة على الميت، ثم جرى كلامهم في هذا الموضوع بعد «الندب» إلى شيء من الفتور، فإذا بهم يعمدون إلى التأبين ليذكروا محاسن المتوفى ومناقبه، وأخيراً يسترسلون في التأمل والتصبر فيما يعرف بالعزاء، متعظين بالموت، معبرين عن يقظة العقل لتنتهي القصيدة وكأنها قطعة من شعر الحكمة. أما قصيدة الملوحي فقد اخترقت هذه السنة وحطمت تلك البنية مؤسسة لنفسها مضماراً جديداً كل الجدة، فبرزت وكأنها ليست في رثاء زوجة بل في هجائها، والذريعة التي سوغت له الهجاء أن المرأة استرسلت للداء واستكانت للموت من دون إذن مسبق من حبيبها الشاعر، فثارت ثائرته، واحتدمت انفعالاته، والتهبت مشاعره، معبرة عن سخط عليها وتبرم بها، وهي التي قهرها الموت وغلبتها المنية، فكانت جريرتها أنها لم تُبْدِ تشبثاً بالحياة، أو تعلقاً بالأحياء، والطريف في هذه القصيدة أن

الشاعر يقف موقفاً مناهضاً للضحية، فيسخر بضعفها ويهزأ بعجزها، ويتشفى مما أصابها، فكأنه يؤاخي الزمن وينتصر للموت وهذا موقف فريد محير كما قلت آنفاً.

إن ذلك الموقف يحيل في جوهره على دلالتين متضادتين تشي الأولى بحلول ضمير المتكلم في ضمير الخطاب، وهنا تشمل الإدانة الذات المتكلمة كما تشمل الضحية المخاطبة؛ لأنهما في الواقع رمزان للضعف وللعجز، والدلالة الثانية تروم الفصل بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب، ليحدث صوت مغاير تماماً يخص الفعل الشعري المبدع الذي يقاوم الضعف والعجز والموت والفناء وينتصر في الوقت نفسه للحياة وللوفاء وللخلود.

ومن خلال التقاء الإحساس الإنساني بالخلود الفني تنشأ المفارقة مع بداية القصيدة التي ترسم لنفسها مجالاً للانقضاب من الضعف والعجز معبرة عن صمودها في وجه العدم، من أجل ذلك تحدت الفناء بخلخلة لغتها لتفصل على نحو واضح بين ضمير (أنا) المبدع الذي يتحدى بإبداعه الموت، وضمير (أنتِ) الذي يمثل الضعف الإنساني وعجزه، ومن خلال ذلك غدونا نعي أن القصيدة هي القادرة على التعلق بالخلود، وقد حسب منشئها أن بوسعه أن يستعير وهجها ليحارب به ضعفه وانكساره وانهزامه أمام الموت، لكن ذلك لم يكن أكثر من نزوة عابرة، وثورة عارضة.

ارتفع في القصيدة صوت الانفعال والهيجان، وأظن أن الشاعر قد نظمها وهو في سَوْرَةِ الغضب، وذروة الاحتدام الانفعالي بالمصاب، من أجل ذلك كانت كلماتها أشبه بالحمم المنبعثة من فوهة بركان ثائر، وهذا وإن كان مضاداً للعاطفة إلا أنه أسهم في تميز القصيدة من الجهة التي انزاحت فيها عن سياقاتها الفنية في هذا الموضوع، غير أن الهيجان ذاته قد حوّل القصيدة إلى مجال للتخطي عند الشاعر نفسه، إذ وعى بعد هدوء وتيرة الانفعال أن الاحتدام لم يكن في مصلحة القصيدة ولم يكن في مصلحة العاطفة الإنسانية، لهذا كان لابد من الانزياح عن الثوران انتصاراً للقصيدة وانتصاراً للعاطفة وعودة إلى الرأفة التي تستحقها المرثية.

إن الشعر الذي ينظمه صاحبه وهو في ذروة الانفعال أشبه بالمطر المدرار الغزير الذي يجرف التربة ويحطم النبت ويشكّل الأخاديد السحيقة والسيول الجارفة، وهذا وإن كان لا يخلو من روعة وهيبة وجلال،إلا أن أثره سرعان ما يتبدد مع غياب المؤثر، أما الشعر الذي يكون في مصلحة العاطفة فهو الهادئ الشبيه بالمطر الخفيف الذي يتغلغل في باطن الأرض، فينجم عنه نبات وأزاهير تكسو المروج.

لقد جسّد الملوحي هاتين اللحظتين في رثائه زوجته، اللحظة المحتدمة الجارفة التي أشبهت المطر المدرار، واللحظة الهادئة التي أشبهت المطر الخفيف، فسمى قصيدته الأولى (جنونا) عرضنا بعضاً منها، وسمى الثانية (اعتذارا) مستكيناً فيها لصوت العاطفة الهادئ، فكانت القصيدة في غاية الرقة والعذوبة، وهي في الواقع، كما سماها، اعتذارٌ عن لحظات الجنون التي اجتاحت كيانه وهو في قلب الحدث الذي أودى بزوجته، فقام يعتذر من الضحية بعد أن سلط عليها في السابق لسان القصيدة الجارح(١):

**أبهيرتـــي هــذا الجنـــونُ فعفــو قلبــكِ عــن جنـــوني**
**لــم أســتطع فهمـــاُ لموتـــك يـــا بهيـــرةُ فاعـــذريني**

**مازلـتِ فــي نفـسي تفيـضين الهـوى جـسداً ونفـسا**
**فـإذا التفـتُّ ولـم أجـدكِ قـضمتُ كـأسَ الخمـر يأسـا**

**مــا كنــت أحـسب أن تمـوتي والـصِّبا كالطَّـلِّ ينـدى**
**فيـــرشُّ نهـــدَكِ زنبقـــاً ويبلـــلُّ الخـــدين وردا**

**بينـــي وبـــين المـــوت حـــرب لـــم تـــزل حربـــاً عوانـــا**
**وســـقطتِ فيهـــا فانثنيـــت أجـــرِّع الـــنفس الهوانـــا**

**قــد كنــتِ أوّل ميتــة أوحــت إلــى نفـسي الهزيمــهْ**

---

(١) مطلق، شاكر وعبد المولى ( من المشهد الشعري..) ص:٤٤٥.

**مــا أقتــل الــذل الجديــد لأنفــس عاشــت كريمــهْ**

**قـد كنـتِ ينبوعـاً مـن الإخـلاص فـي صـحراء غـدرِ**
**قـد كنـت لـي روحـي ورحـت لتطلقـي كالنـسر فكـري**

**زعمـوا الكمـال ولـم نعـش لـسواه فـي الـدنيا محـالا**
**وأراك أدركـــتِ الكمـــال فلـــم يغـــرك والجمـــالا**

**لهفــي علــى تلــك الليــالي الواثبــات علــى الــسرير**
**مــا بــين تمتمــة الــشفاه وبــين عربــدة الــصدور**

**لهفــي علــى ثلــج الجبــال يذيبــه لهــب الــصحارى**
**لهفــي علــى الــوعي الــذكي يمجُّــه هــزل الــسكارى**

**لهفــي علــى العــشرين يحفــر قبرهــا زوج جــريح**
**فتانـــة كـــالورد لـــو يـــسطيعُ فـــدّاها الـــضّريح**

تستعيد القصيدة هنا توازنها، وتكتنز بعاطفتها الإنسانية المؤثرة، وتختزن كامل طاقاتها التأثيرية، معترفة بأن خلودها مقتبس من إحساس منشئها بالزوال، وسيرورتها مستأصلة من شعوره بالعدم، وانتصارها من انكساره وهزيمته، إنها بالفعل وسيلة من وسائل التوازن النفسي والاجتماعي، من أجل ذلك احتاج الإنسان إلى الفن، وقد قيل حين تبلغ المجتمعات الإنسانية قمة توازنها سوف تنعدم الحاجة إلى الفن، وهذا ضرب من المحال؛ لأن الحاجات متزايدة، والوسائل الإنسانية محدودة لهذا ستبقى الحاجة للفن قائمة أبد الدهر.

وعليه فالشعر المؤثر هو الشعر الذي يشكل انزياحاً دائماً عن سياقاته وعن كينونته، معبراً في ذلك عن وجوده، وبطريق الانزياح يخلق المعاني ويبدع الأفكار ويعيد تشكيل العالم على الدوام، وهو بهذا التشكيل يحمل بصمات منشئه، ويحمل أيضاً ذكرى وجوده، من أجل ذلك كان الانزياح علامة شعرية بامتياز.

# الفصل الرابع

## شعرية المكان عند الزركلي والبزم

هل المكانُ في الشعر وجودٌ أم معنى؟

إنَّ نقّاد الأدب الواقعي لا يحفلون بشيء في النتاجات الأدبية مثل احتفالهم بالفضاءات المكانية التي تجسد صوراً للواقع، وكأنَّ الأدبَ مرآةٌ حقيقيةٌ للحياة، والحقُّ أنَّ للأدبِ صوراً مُجَاوِزةً للواقع أكثر من الصور التي توازيه، من أجل ذلك انحاز النَّقد الحداثي اليوم في طائفةٍ غيرِ يسيرة منه إلى التّجاوز والانزياح على الصُّعد كافةً، أكثر من انحيازه إلى ترسُّمِ ظلال الأمكنة وتتبُّعِ تفصيلاتها؛ ذلك لأنَّ الأدب في حقيقة أمره ليس تأريخاً للأحداث ولا للأمكنة، وما من شاعرٍ وقف على مكانٍ أو ذكره في شعره إلا أراد تجاوز ما هو عليه في الواقع، وشاعرا دمشق محمد البزم وخير الدين الزركلي آية بيّنة على ذلك، إذ تنازعتْ صورةَ دمشق عند الشاعرين ظلالٌ وجدانيةٌ، قلَّ نظيرها عند الشُّعراء، فقدم الزركلي لدمشقَ صورةً استأصلها من أعماق الوجدان في أهمّ قصيدة له، أعني بها القصيدة الشهيرة المسماة (نجوى)، ثم جاء البزم لينقضها، أو يعارضها في قصيدة أخرى فجّر من خلالها ظلالاً وجدانية أخرى مضادةً لما جرت عليه قصيدةُ الزركلي.

كتب الزركلي قصيدته المشهورة «نجوى» في مصر سنة ١٩٢٤، أي بعد مغادرته دمشق بنحو أربع سنوات، عقب دخول الفرنسيين إليها بعد معركة ميسلون سنة١٩٢٠م، فحُكم عليه بالإعدام غيابياً مع جماعة من الوطنيين

آنذاك، وقد صدر حكم الإعدام في ٩/٨/١٩٢٠م[١]، غير أنَّ الزركلي لم ينقطع لحظةً واحدة عن مواصلة الكفاح ضد الفرنسيين في شعره، منافحاً عن بلاده تارة ومستنهضاً همم الوطنيين للثوران عليهم تارة أخرى، يقول العطار: «ما عرفت سورية شاعراً براً بوطنه، متعلقاً به، على توالي المحن، مثل خير الدين الزركلي»[٢].

كانت السنواتُ الأربع التي قضاها الزركلي قبل أن يصوغ رائعته (نجوى)، كافية لتلهب في نفسه الشَّجن إلى ربوع دمشق الغنَّاء، غير أنَّ ما كدَّر صفاء نفسه أنَّ سنوات إقصائه عن دمشق قد طالت، مع أنَّ الفرنسيين قد أرسلوا نفراً من أصحابه لإقناعه بالبقاء في دمشق، فرفض مؤثراً حياة الاغتراب، فأصدروا حكماً ثانياً بإعدامه سنة ١٩٢٥م، فضاعف ذلك من همومه وآلامه التي رافقته طوال دهره.

استمرت رحلة الاغتراب عند الزركلي أكثر من نصف قرن، لم تأذن له الظروف كي يعود إلى دمشق إلا لِمِامَاً، غير أنّ صورتها ظلَّت مستوطنة في وجدانه، تحرِّكُها الأشجان والنكبات والمآسي، وقد أذنت له السُّبل أن يصدح بين الحين والآخر بكشف خبايا نفسٍ إزاء مدينة كانت تملأُ عليه الإحساس، وما من شعرٍ سار بين النَّاس في الزَّمن الحديث في التحنان لربوع دمشق كما سارت قصيدته نجوى إذ قال فيها[٣]:

**١- العينُ بعدَ فراقها الوطنا ... لا ساكناً ألفت ولا سكنا**

**٢- ريانةٌ بالدّمعِ أقلقها ... أنْ لا تُحِسَّ كرىً ولا وَسَنا**

**٤- كانت ترى في كلّ سانحةٍ ... حُسناً وباتت لا ترى حَسَنا**

---

(١) الزركلي ( ديوانه) المقدمة ص:١٢.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) المصدر نفسه.

٥- والقلبُ لولا أنةٌ صَعِدَتْ ... أنكرتُهُ وشككتُ فيه أنا
٦- ليتَ الّذين أحبُّهم عَلموا ... وهُمُ هنالكَ ما لقيتُ هُنَا
٧- ما كنتُ أحسبُني مفارقهم ... حتّى تفارقَ روحيَ البدَنا
٨- يا موطناً عبثَ الزّمانُ به ... من ذا الذي أغرى بك الزّمنا
٩- قد كان لي بك عن سواك غنىً ... لا كان لي بسواك عنك غنى
١٠- ما كنتَ إلا روضةً أُنفاً ... كَرُمَتْ وطابت مغرساً وجنى
١١- عطفوا عليك فأوسعوكَ أذىً ... وهُمُ يسمون الأذى مننا
١٢- وحنوا عليك فجردوا قُضباً ... مسنونةً وتقدَّموا بقنا
١٣- يا طائراً غنّى على غُصنٍ ... والنيلُ يسقي ذلكَ الغُصنا
١٤- زدني وهجْ ما شئتَ من شجني ... إنْ كنتَ مثلي تعرفُ الشَّجنا
١٥- أذكرتني ما لستُ ناسيه ... ولرُبَّ ذكرى جددتْ حَزَنا
١٦- أذكرتني بردى ووادية ... والطيرَ آحاداً به وثنى
١٧- وأحبةً أسررتُ من كلفي ... وهواي فيهم لاعجاً كمنا
١٨- كم ذا أغالبه ويغلبني ... دمعٌ إذا كفكفته هتنا
١٩- لي ذكريات في ربوعهم ... هنَّ الحياةُ تألُّقاً وسَنا
٢٠- إنّ الغريبَ مُعذَّبٌ أبداً ... إنْ حلّ لم ينعمْ وإن ظعنا
٢١- لو مثَّلوا لي موطني وثناً ... لهممتُ أعبدُ ذلك الوثنا

المكانُ في هذه القصيدة شعري بامتياز، أو قل إن شئت إنّه مكان نفساني، هيمنت عليه الألفاظ الشّعرية، لتجعله لصيقاً بالوجدان، وطويةَ نفسٍ طال تحنانُها إلى ملاعب الصبا، ومهوى الفؤاد، ولم يحمل من ظلال الواقع سوى ملامح تدل على الانتماء، أعني انتماء القصيدة إلى موطن صاحبها، لهذا لا تجد لدمشق ذكراً صريحاً في القصيدة سوى ثلاث إشارات توحي بفضاء عام في قوله في البيت

الأول (الوطنا) وفي البيت الثامن (موطناً) وفي البيت الحادي والعشرين (موطني)، والتدرج واضح تماماً في انتسابه للمكان، وهو تدرج نفسي على أية حال، فكلمة (الوطن) الأولى فيها معنى العموم، وإن أضمرت معنى الخصوص، وكذا قوله (موطناً) في المرة الثانية، غير أنَّ تفجير المعنى كان في المرة الثالثة التي كانت فيها ختام القصيدة في قوله (موطني)، إذ البيت الذي انطوت عليه الكلمة يُعَدُّ قرارتها، وذروتها في آن واحد، كما أنّه موضع الصلابة والشفافية فيها، لانطوائه على المعنى الفريد الذي يصدم الإحساس ويلهب الشعور، ويترك القارئ في حيرة، أو في حال عجيب من التوتر، هل يأخذ به ويحفظه أم يدعه وشأنه، لأنّ الشاعر يتكلم فيه على المحظور والمنهي عنه، فمن قال قبل الزركلي: إن وثناً يحسن اليوم أن يُعبد إلا إذا تمثلت فيه صورة وطن؟

والمسوغ الذي يدعو لقبول هذا المعنى انعطاف الخطاب في البيت الأخير، نحو الجانب الانفعالي، وذلك لبروز ضمير المتكلم، أو في إضافة الذات متمثلة بضمير التكلم،إلى المكان متمثلاً في كلمة موطن، فقال: (موطني)، وهنا يتركز الرصيد الفني للتعبير الشعري أصلاً، لأنَّه تخطّى حدود المعقول، وحدود الواقع، وما من معنى في هذا الباب أدعى للقبول مثل أن يصدر عن الوجدان والعاطفة والشعور، وهو كامل ما يودُّ البيتُ الأخير قوله: لو مُثّلَ وطني بوثن لعبدت ذلك الوثن، وهذا معنى قلَّ نظيره في الشِّعر قديمه وحديثه، والقصيدة فتحت ذراعين لاحتضان هذه الدّلالة في مطلعها وفي مقطعها لتكون كلمة (الوطنا) في البيت الأول و(موطني) في البيت الأخير فيها ابتداءُ وختامُ القصيدة حاملةِ الموضوع وحاملةِ الشُّعور وحاملة الأفكار التي يريد الشاعر إرسالها من خلال خطاب طافح بالشجن.

إنّ المعنى الطريف الذي انطوى عليه البيت الأخير، وفحواه: لو أمكن تمثيل الوطن بوثن لأمكنت عبادته، محموله الأساسي إنّما هو الشِّعر ولا شيءَ سوى ذلك، لأنّه مرفوض إذا ما انطوت عليه الخطابات غير الشّعرية، وكان الشُّعراء في السابق قد تكلموا بصورة غير معقولة على الأشخاص والأمكنة والأشياء، وقد قُبل

منهم كلّ ذلك ضمن تقاليد التقبل الأدبي، التي تأخذ من أفواه الشُّعراء ما لم تأخذه من أفواه غيرهم، لظنٍّ وقر في الأذهان أنّ اللامعقول في الشِّعر مجرد طرافة تتضاعف بها المسرة، ويتعاظم فيها الجمال، ويتفجر من خلالها سحر الكلام، ونحن إذ نُقبل على قول الزركلي هذا معجبين بقوله فلأنّه صيغ شعراً وانحلَّ عن عاطفة، وركب التجاوز إلى أبعد حدٍّ، وَمَنْ قال بعد كلِّ ذلك إنّ الشِّعر يوازي الواقع أو يقدم صورة حقيقة له؟

إنّ الصور المكانية الواقعية ليست بذات قيمة إذا ما قورنت بالمعنى غير المعقول في البيت الأخير، إذ الزركلي قد قدم في قصيدته لوحتين رسم فيهما فضاءات المكان الدمشقي ببعديه الواقعي والشعري، بعد أن وضعهما في إطار وجداني: الأولى جاءت مع البيت السابع إذ احتج فيها على فعل الزّمان الذي تقصد موطنه بالنوائب متسائلا بقوله «من ذا الذي أغرى بك الزَّمنا»، ثم يشير في البيت الثامن إلى أنّه لم يجد عوضاً عن موطنه بقوله: «لا كان لي بسواك عنك غنى»، وفي التاسع يذكر أنّ موطنه جنة غنّاء وروضة يانعة، وهذه من صفات دمشق الطبيعية، غير أنّ الزَّمان لم يدعها تنعم بالسلامة، فقيض لها مستعمراً عاث فيها فساداً، وأعمل فيها دماراً. والزركلي في كلّ ذلك يقدم صورة واقعية لدمشق بعد أن رزحت تحت وطأة المستعمر الفرنسي، وهذا ليس فيه ما يدعو إلى الدهشة؛ لأن المعاني التي يحفل بها الشعر مستخلصة من أعماق الوجدان، والصور الواقعية مستقرة في صفحات التاريخ، أما الشعر فهو يؤرخ بطريقة مغايرة، أو قل إن شئت يؤرخ وجدانياً، أو يرصد الإحساس إزاء ما يحدث، والزركلي في لوحته هذه لم يَجُزْ في صنيعه فيها ما يصنعه المؤرخ، لهذا لا يجد القارئ في تلك اللوحة ما يعمق الإحساس بجمالية المكان، فينصرف تلقائياً لتأمل الإطار الذي لبثت فيه، أعني الإطار الوجداني الذي استقرت فيه صورة دمشق وهي ترزح تحت وطأة المستعمر، فتطالعه أسرابٌ من هواجسَ منكسرةٍ ومتذاوبةٍ تحناناً إلى وطن غدا في قبضة محتل غاصب، ثم تطالعه مشاعرُ قلقةٌ وهي ترقب من وراء الأفق ما حلّ بالمكان من خراب، هنا تظهر

قيمة هذه اللوحة من خلال إطارها الوجداني، وليس من خلال مضمونها الواقعي.

واللوحة الثانية الواقعية في القصيدة بدأت مع البيت الثاني عشر مع صورة الطائر المغرد على ضفاف النيل، ولم يكن من شأن تغريد ذلك الطائر إلا أن يبعث الشجن في نفس الزركلي ليستدعي صورة نهر بردى وواديه وأطياره في البيت الخامس عشر، لتنغلق اللوحة على شحنة من الذكريات لهاتيك الربوع المتألقة في الذاكرة فحسب، وأما ظلالها الواقعية فحالها مختلف؛ لأن الشاعر أشاح ببصره عمّا حلّ بدمشقَ ونهرِها في ظلِّ الاحتلال، مستبدلاً ما وقر بالذاكرة بما هي عليه مدينته في واقع أمرها.

إذن لا قيمة للمكان ببعده الواقعي في الفنِّ، سوى ما يمكن أن يخالطه من ألوان نفسية ووجدانية، ولا سبيل لاستخلاص بواعث الجمال في الكلام الذي يُعنى بتفصيلات المكان الواقعية؛ لأنّ المكان بفضائه موجود في الواقع وموجود في التاريخ وفي الجغرافية، أما صورته في النفس في لحظات تأزم العاطفة الإنسانية وتفجر الشعور البشري المضطرم فهذا هو موضوع الفن على الدوام.

وليست إشراقات القصيدة تتلألأ في حال غياب المكان كما يزعم الشعراء فحسب، سوى أن موضوع الحنين في الشعر استقامت له معان مستأصلة في أغلبها من الذاكرة، وهذه ليست فكرة طريفة على أية حال، لأنَّ الشِّعر في الغالب يجدُ مساماتٍ ينفذ منها إلى قلب موضوعه باستمرار، أعني ليست الغربة عن المكان ما يحرك الحنين إليه فحسب، بل يجد الشِّعر سبيلاً إلى الكلام على الاغتراب بالمعنى النفسي في حال الحضور في المكان، كما هو الشأن في قصيدة محمد البزم الشاعر الدمشقي الآخر الذي تلَّقى قصيدة الزركلي الآنفة ففجرت في نفسه معاني مناقضة تماماً، فأحب أن يعارض معانيها، وهو في قلب المكان الواقعي، أعني وهو لا يزال في دمشق ليثبت صورة شعرية لدمشق في الزّمن الذي أذاع الزركلي معانيه العذبة فيها، ليشارك هو الآخر في كرنفال

التصاوير المتباينة لتلك المدينة التي نقلها الشاعران من مضمار مفعم بالجمال إلى مضمار مترع بالإحساس الفني الباهر. يقول البزم رداً على قصيدة الزركلي[١]:

١- لا تبك أوطاناً ولا سكنا　　　يا خيرُ وانشد غيرها وطنا
٢- فبذا جرى حكمُ القضاءِ بنا　　　أنتَ الغريبُ معذَّباً وأنا
٣- ثاوٍ على الفيحاءِ ذو أرقٍ　　　متحرِّقٌ أتصيَّدُ الوسنا
٤- لولا يدٌ للسُّقمِ جائرةٌ　　　قد أوسعتني شقوة وضنى
٥- لقرعتُ صدرَ البيد تحملني　　　وخادةٌ أُرخي لها الشّطنا
٦- ولأرقلتْ بي غيرَ مكترثٍ　　　همٌ توقّدُ في الضلوع سنا
٧- لا عيشَ للعربي في وطنٍ　　　ربُّ السيادة فيه من رطنا
٨- أذكرتني والذّكرُ من شيمي　　　زمنَ النّعيم وعهدَ ألفتنا
٩- أذكرتني قلمونَ ناضرةً　　　جنَّاتُه توحي لنا اللّسنا
١٠- أيام تحنو الرّوض نهصر في　　　ذوب اللُّجين من المنى فننا
١١- فُتنوا به فجرت بهم خبباً　　　جردٌ سوابقُ واعتلوا سُفنا
١٢- فَجَمالُهُ جلبَ العداةَ إلى　　　أرباعه فتفيئوا القُننا
١٣- قد يجلبُ الشرَّ الجمالُ على　　　ربِّ الجمال ويبعث المِحَنا
١٤- والغوطةُ الغنّاءُ قاتمةٌ　　　والنُّورُ في أجوائها دَكَنَا
١٥- ذهبتْ بشاشتُها فبهجتُها　　　ظُلَمٌ وأنكرَ طيرُها الغُصنا
١٦- ودمشقُ لولا معشرٌ غِيَرٌ　　　لرثيتها وبكيتُ من قَطَنَا
١٧- وندبتُها وبثثتُ من شجَنِي　　　لو كان يُجدي بَثّيَ الشجنا

(١) الزركلي ( ديوانه) المقدمة ص:١٢.

١٨- وهجرتُهـا هِجـرانَ مُحتـسبٍ وجعلـتُ مهـبطَ رحلـيَ اليمنـا

١٩- أنحـو بهـا صـنعاءَ تكلـؤني أرياضُـها متجنبـاً عَـدنا

٢٠- وطـن كلفـتُ بـه فغـادرني بيـد الأسـى والـضيمُ مرتهنـا

٢١- ليـتَ الأُلـى أغـروا عـداه بـهِ غيـر المذلـةِ أحـرزوا ثَمنـا

٢٢- تركـوه أعـزلَ وانتـضوا وعـدوا بـيضَ الظُّبـا وتنكبـوا الجننـا

من غريب المصادفة أنّ محمد البزم قد كرر لفظ الوطن في ثلاثة أبيات، تماما كما فعل الزركلي في قصيدته السابقة، إذ انطوى البيت الأول على كلمتي (وطنا الوطنا) وفي البيت السابع (وطن)، وكذا في البيت العشرين (وطن)، ومن الملاحظ أنّ البزم وإن وافق الزركلي في استخدام الكلمة في ثلاثة أبيات جاءت في مواضع متشابهة في القصيدتين وهي مصادفة عجيبة لذا نشير إلى توضع هذه الكلمات في القصيدتين على النحو الآتي:

١- في قصيدة الزركلي جاء لفظ الوطن في الأبيات (١-٨-٢١) ومجموع أبيات القصيدة (٢١) بيتاً.

٢- في قصيدة البزم جاء ذلك اللفظ في الأبيات (١-٧-٢٠) ومجموع أبيات القصيدة (٢٢) بيتاً .

والسؤال هل تقتضي المعارضة الشعرية أن يترسَّم اللاحق خُطا السابق بهذه الدِّقة المتناهية، والواقع أنّنا نميل إلى أنّ المصادفة قد لعبت دوراً في هذا التوزيع المتقارب جداً في القصيدتين، غير أنّ الفارق المقصود فيما نرى أنّ البزم لم ينتسب إلى المكان بطريق ياء المتكلم على النّحو الذي قام به الزركلي، وهذا هو الفارق الجوهري بين القصيدتين، لأنّ الزركلي كان نائياً عن موطنة فانجذب إليه بياء المتكلم، فقال وطني، مما أضفى على قوله لوناً يشفّ عن بُعد نفسي، وجد متنفساً للدنو منه تحبباً وانتساباً بياء المتكلم، والبزم قابع في قلب المكان، فاستغنى باللفظ عن إسناد الكلمة إلى ضمير المتكلم لأنه موجود

في المكان، لهذا كانت غربة البزم أشدّ وطأة من غربة الزركلي، إذ البزم كان كلفاً بحب وطنه فلم يغادره، بل الوطن غادره بعد أن أمسى مرتهناً، وهذا المعنى أبلغ في النّفس، وأوجع في الصميم:

**وطـــن كلفـــت بـــه فغـــادرني بيـــد الأســـى والـــضيم مرتهنـــا**

كانت قصيدة الزركلي هادئة تتخللها عاطفة حزينة يسوقها في النص صوت مثقل بالأنين والشجن والحزن، من أجل ذلك كان وقع كلماتها على النّفس كوقع مطر خفيف يداعب وجه الثرى لينفذ في بواطنه بيسر وسهولة، لهذا كانت سهلة التعمق في وجدان القارئ، سريعة في تملكها نفس متلقيها، خاطفة في استيلائها على روحه، قادرة على أسره بهدوئها، واثقة في تكبليه بعواطفها، لطيفة في سبيه بعذوبها ورقتها، وقد توافرت لها بعد كلّ ذلك حظوظ لا تُحدُّ من القبول في الأنفس، لأنّها تنفتح من خلال باب الحنين الذي يجد في النّفس تجاوباً وسريانا وديمومة من شأنها أن تصنع في المتلقي ما يصنعه السِّحر.

في حين نجد في قصيدة البزم غضباً واحتجاجاً وجلبة، ينجم عن كلّ ذلك إحساس بروعة قصيدة تريد أن تثور على كل شيء، على نفسها وعلى صاحبها وعلى العالم كلّه في محاولة لإعادة تشكيل المكان والطباع والناس والمُثل، إنّها صرخة مدوية ما كانت تعلو كلّ هذا العلو لولا أنّ دُرَّةَ المُدن دمشق قد أضحت أسيرةً بين مخالب محتل أثيم.

ومن الطريف أنّ البزم لم يجد فاتحةً لقصيدته الغاضبة سوى زجر صاحبه الزركلي:

**لا تبـــك أوطانـــاً ولا ســـكنا يـا خيـرُ وانـشد غيرهـا وطنـا**

والعجيب أن يزجر قاطنٌ مغترباً عن البكاء تحناناً لوطنه، حتّى إنّ البُكاءَ في هذا الباب غِيٌّ ما بعده غِيّ. غير أنّ مؤدى النهي هنا قائم على تجاوز ما هو مُعتاد، إذ الأصلُ أن يدعو قاطنٌ مغترباً لينهي غربته ويعود إلى بلده، ولكنْ أن ينهاه عن التشوق لبلده فهذا انزياح دلالي يشي بأنّ نفس البزم ضجت بالمكان، وهو

المقيم فيه، فضاقت به الرُّحب، وهو الشاهد على ما حلَّ به، بعد أن دُنِّس ترابُهُ واستُبيحتْ حرمتُه، ولم يجد الكرماء لأنفسهم مأوى في أوطانهم.

ومن الطريف في مثل هذه الحال أن تكون الغربة زادَ المُقيم والمهاجر، وهذا ديدن الشَّاعر أصلاً إذا ما ضاق المكان به، شقي به مقيماً ومهاجراً، كالذي أحدثه القضاء بالزركلي وبالبزم مع أنّ الأولَ مغتربٌ والآخرَ مقيمٌ.

ويتساءل المرء، أيّ الشاعرين قدَّم صورةً موازية للواقع في قصيدته؟

الحقّ أنّ الشاعرين لم يقدِّما أكثر من فضاء نفسي للمكان، أو قلْ: إنّهما وصفا انفعالهما بما حدث في المكان، فالشاعران لم يتحدثا عن تفصيلات دمشق بربوعها وشوارعها ومنتدياتها، وإنّما وصفا حالهما من جراء البعد عنها أو الدنو منها، وفي الحالين شعرا بالغربة، لأنّ المكان مستلب، فهاهوذا البزم يصرّح أنّه لا يزال ثاوياً في دمشق الفيحاء في أثناء الاحتلال الفرنسي، من دون أن يشعر بوجوده فيه، فبات مُحرّقاً بالأرق، يتصيد الوسن، والمِحَنُ محدقةٌ بمدينته من كلِّ صوب، ويعجب المرءُ كيف تولدت هذه الصورة في خضم الانفعال الشّعري، أعني حين صوَّر البزمُ نفسَهُ أرِقاً فقعد يتصيد الوسن وهذا معنى يشفّ عن شاعرية استأصلت من قلب الشّعور المُحتدم والإحساس الغاضب صورةً لا تدانيها صورة من حيثُ الرقةُ . أقول هذه صورةٌ فريدة، فكما لو أنّ سيلاً جارفاً يسحقُ كلَّ ما يصادفه من شجر ونبت، ثم يتضاعف جريانه فإذا به يجرف التُّربِ، ويهدد أركان المنازل الرَّاسخة، ثم تُدهش أن ترى من خلال السيل الهادر زهرةً رقيقةً صامدةً تتشبث بالحياة، محتفظة بكلّ جمالها على عنف ما يبديه السيلُ المضطرم من تسخُّطٍ على النبت والترب والجدران . وكذا صورة البزم على رقتها وليونتها ونعومتها وجدت ملاذاً من سيل الانفعال المصطخب، لتلفت انتباه القارئ إلى أنَّ جانباً من الفنّ يدافع عن وجوده مهما ارتفع صوت الانفعال، معبراً عن أصالة شاعر بدا وكأنّة يتصيد لحظات الوسن وهو في صميم المأساة من دون أن يظفر بها.

ثم ترى بعد أن تنتقل إلى البيت الرابع الشّاعرَ وقد عاد إليه الغضبُ والحنق، فإذا به مصمم على الرحيل والاغتراب، لكن هيهات تتحقق له هاتيك الأمنيات، إذ السُّقم أضناه وتركه أسيرَ غُربةٍ لا تُطاق، فلا هو قادر على أن يألف موطنه دمشق، بعد أن أصبحت نُهبى للمستعمرين، ولا هو قادر على مغادرتها، وهذا المعنى أبلغ من معنى الغربة الذي تشفُّ عنه قصيدة الزركلي، يضاف إلى ذلك تلك اللّغة التي امتلك البزمُ ناصيتَها، فإذا بها لغةٌ عسيرةٌ تتخللها مفرداتٌ مستصعبة، كالوخادة والشطن والإرقال والهصر والجرد والسوابق، لا يخفف من عسرتها إلا ركوب المجاز، إذ تمنى أن تطيعه الأقدار فيحث الخُطى راحلاً على همته، تاركاً الوخادة التي ذكرها في بيت سلف، ليجعل الهمة مطية ترقل به قاطعة المهامه الوهاد، وهذه صورة أندر من بيض الأنوق، فلم تكن مثل هذه الصورة بمتناول يد كثير من الشعراء السابقين، أعني أنّ الهمة ترقل أي تسرع فأصل الإرقال للناقة القوية حتى لكأنه قلب الاستعارة، فشبه الهمة بالناقة، فصار توقد همته وسنا عزمه بوسعهما احتماله للرحيل، كما تحتمل الناقة صاحبها فترتحل به .

ليس على البزم حرجٌ إذن أن يستخدم لغة السلف في حقيقتها وفي مجازها، طالما أنّه وجد بين جنباتها موطئ قدم للإبداع، وقد تحقق له ذلك فارتفع بقصيدته لتعلو الأصل الذي كان عنده نموذجاً للمحاكاة أعني قصيدة الزركلي على قيمتها، غير أنّنا نجد فارقاً لا يزال يتضح كلّما توسعنا في المقارنة، إذ تنحو قصيدة الزركلي نحواً يتعاظم أثره في القارئ من جهة إثارة عواطف الإنسان التي تعبر عن نفسها بهدوء، موافقة تماماً العواطف التي تبثها القصيدة، ليلتقي في الأفق حُزنان، ويتعانق هناك شجنان: حزن وشجن القصيدة وحزن وشجن القارئ، وهذا لعمرك ضربٌ من التخييل الذي تخطت الدراسات النقدية ذكره في الأعمال الأدبية، مكتفية بالإشارة إلى التخييل الناجم عن الوسائل التصويرية، والواقع أنّه لا انفصال بين الصورة والعاطفة، فكيف يكون التخييل مقصوراً على الصورة إذن؟

تستهدف قصيدةُ البزم الجمال بمعناه الرائع، وهي لا تريد نقلَ معنىً أو تجسيدَ عاطفةٍ بمقدار ما ترمي إلى إثارة الانفعال، غير أنّه انفعال متجسد بصور فنية شتى، فهو بلغة أخرى انفعال بغير هياج، أو انفعال تصويري؛ ذلك لأن الصور عملت فيه عمل المسكنات فهدأت وتيرته لتجعله عظيم التأثير في النّفس، من أجل ذلك لم يقطع الانفعال تسلسل المعاني في القصيدة، ولم يحجب توارد الفِكَر التي أخذ بعضها برقاب بعض، وصحيح أنّ معنى البزم في البيت السابع أدنى إلى التقرير، إلا أنّه لازم لتحديد مساق المعاني ضمن الموضوع الذي غلبت عليه كما ألمحنا الصيغ الانفعالية، لهذا لم يضره أن ينهي سيل الانفعال بقوله: ما ضاعف من غربته وهو ثاوٍ في بلده أنَّ ربّ السيادة فيه كان غازياً محتلاً، أو على حدّ تعبيره (من رطنا)، وبهذا تستوفي القصيدة دفقتها الشعورية الأولى لتلتفت إلى استجلاء صورة المكان بطريق التذكر والاستحضار.

يبني البزم معانيه على كثير من معاني الزركلي، لا بل يجعل خطاب الزركلي فاتحة لخطابه في قوله: «أذكرتني»، حتّى لكأنّ البزم بعيد عن دمشق فنسيها، وهذا فيه إحالة على شدة استنكاره ما حلّ بدمشق وأهلها من جراء الاستعمار الذي جثم على صدرها فلم يتبين ما إذا كان يعيش فيها، أو أن صورتها غابت في سيل من الذكريات ليأتي قول الزركلي مذكراً إياه ببلده الذي هو فيه.

هذا الإحساس بغياب المكان في النفس مع وجوده في الواقع يدل دلالة قوية على أن المكان في الشّعر معنى، وليس وجوداً، ويدل على أنّ الشّعر مرآة لنفس صاحبه وليس مرآة للواقع، وأيّ واقع هذا الذي يدعو شاعراً أن يغيّب المكان مع وجوده فيه حقيقةً، ولكن هيهات أن يعترف الشعر بالحقيقة، أو أن حقيقة الشعر لا تتطابق مع حقيقة الواقع في شيء . إنّ الشِّعر إلا أقلّه وهمٌ كما يقول محيي الدين بن عربي، والوهم ليس كذباً وليس صدقاً، بل يترجح بينهما، وكذب الشّعر خيال، وخبايا النّفس مغاليق على الكلام الذي يظهر بين أطواء القول وكأنّه حقيقة لا تقبل الجدل.

ومن العجيب أنّ كلام البزم ينفتح على المكان من خلال مؤثر، أعني أنّه لمّا تناهى إلى سمعه كلام الزركلي تذكر المكان الذي هو فيه، وكأنّ جبال قلمون بنضرة أشجارها ولجين مياهها كانت غائبة عن بصره، وهو كما يقول لا يزال ثاوياً في دمشق، والواقع أنّه انصرف عنه انصراف القاصد؛ لأنّ المستعمرين لما حلوا بهاتيك الربوع لم تعد كما كانت، وهو في انعطافه إلى التذكار يستعيد عهداً سابقاً كانت فيه دمشق ترفل بالحرية، ومن الطريف أن يحمِّل الشاعرُ المكانَ تبعات ما حلَّ به، فلولا جمالُ دمشق وما حولها من جبال كجبال قلمون وقاسيون وحرمون لما قصدها الغزاة، وتسنموا علياءها، لأنّ الجمالَ كما يقول جلابٌ للشُّرورِ.

وكذا الغوطةُ لم تبدُ كسابق عهدها روضةً غناء، بل أضحت مظلمةً كئيبة، بعدما أذهبَ ظلمُ الفرنسيين بشاشتها، فأنكرتْها أطيارُها، فكيف لا ينكرها شاعرها البزم، أي ينكر ما أصابها، ولهذا سولت له النّفس أن يرثي دمشق وأهلها لولا إيمانُهُ بإبائهم وعزتهم وقدرتهم على النُّهوض ثانيةً للظفر بحرية بلادهم .

إنّ دمشق كانت رهينة بيد المستعمر، لهذا أراد شاعرها البزم هجرها، فلم يطق أن يراها أسيرة مكبلة بأصفادها، فأشاح بوجهه عنها ساعة، غير أنّ موانع كثيرة منعته من تركها، كما تقول القصيدة؛ ذلك لأنّ الشاعر إنْ ترك المكان حمله في صدره أينما ولَّى، فكيف يهرب المرء من ذاته، والمكان الدمشقي ذاتُ البزم، كما كان ذاتَ الزركلي، لهذا كلّه انعطف الشاعران في قصيدتيهما وقد وحدهما صوت واحد غاضب يستمطر اللعنات على أولئك الذين أغروا بدمشق فأوقعوها أسيرة الاحتلال، ففقدت بذلك قدراً من جمالها وبهائها، فكيف يطيب للزركلي وللبزم رؤية دمشق بغير حريتها التي تختصر كلّ معاني وجودها؟

لابُدّ إذن من تركيز الكلام في الخاتمة لبيان وجوه الالتقاء بين القصيدتين؛ ذلك لأنّ المعارضة لا تعني تمام النقض، كأنْ ينقض اللاحقُ عملَ السابق نقضاً تاماً، فيحوِّل معانيه من ناحية إلى ناحية أخرى كما هو الشأن في نقائض جرير وأضرابه، وإنّما تعني بناءً على بناءٍ، وإنْ ظهر شيءٌ من الخلاف بين الاثنين؛ لأنّ

الأصل في المعارضات الشِّعرية أن يبني اللاحق قصيدته على سمت قصيدة سابقة فيجريها على وزنها وقافيتها، وقد فعل ذلك البزم، مضيفاً إلى ذلك أنّه عارض بعض المعاني التي جاء بها الزركلي من حيث الصورة فحسب، وأما من حيث الجوهرُ فقد مضى الشاعران في سبيل واحد لا يفرّق بينهما شيءٌ سوى أن البزم عسير اللّغة مستوعر الألفاظ، والزركلي رقيق مسترسل في اللغة لفظاً وعبارة، على أنّ التوافق أغلب بين الشاعرين، فكلاهما تحدث عن فضاءات نفسية شملت المكان، ولم يتحدثا عن فضاءات المكان الواقعي، من أجل ذلك تنازعا التذكار في استرجاع الصورة التي كانت عليها دمشق في أعماق الوجدان، وهذا أمر مقصود، لأنّ حال دمشق أبّان الاحتلال الفرنسي فيها من الكآبة والبؤس ما يصدّ الشاعر عن التغني بجمالها، وماذا لو كانت دمشقُ بغير جمال؟ لهذا أحسن البزم كلَّ الإحسان حين ذكر أنَّ جمال دمشق كان سبباً في طمع الغاصبين فيها، فلكم كان الجمالُ جلاباً للشُّرور.

يلتقي الشاعران على صورة واحدة لدمشق الجميلة وربوعها الغناء، وجداها في أعماق النفس راسخة، فكان الزركلي قادحَ أوارها، وكان البزم مشعلها إشعالاً لا انطفاء بعده؛ لأن القصيدتين في حقيقة أمرهما فرشٌ وغطاء، وصوتٌ وصدى، فكان من جمال الصوت أن أتى من فم مغترب، وكان من روعة الصدى أن انبعث من حنجرة مقيم، لترسم القصيدتان في نهاية المطاف موقف الفن من النوائب، وتجسدا المحن التي شهدها شاعرا دمشق الزركلي والبزم، وكأن النكبات لم تعصف بدمشق إلا في ذلك الزمن، والواقع أن قصيدة البزم نتاج تفاعل شعري، وهي من ثم ضرب من المعارضة الدالة على أصل وفرع، غير أنها لم تكن مستنسخة من القصيدة الأصل، بمقدار كونها انزياحاً عنها، وكذا قصيدة الزركلي صورة منزاحة عن الواقع، لتصيب القصيدتان حظاً مكيناً في التميز الذي غدا علامة شعرية لكل واحدة منهما.

# الفصل الخامس

## شعرية اللغة

## في قصيدة «عابرون في كلام عابر» لمحمود درويش

### - العلاقة بين المتعاليات النصية والمتن:

تبدو العلاقة، بين المتعاليات النّصية والمتن، من الناحيتين التركيبية والدلالية، أشبه بالاستنساخ[1]، أو قل إنْ شئت إنّها ضربٌ من التعالق على المستوى التركيبي، وصورة من التشاكل أو الموازاة على المستوى الدلالي ومن المعروف أنّ القصيدة الموروثة قدمت نفسها إلى المستمعين منذ خمسة عشر قرناً من دون عنوان، ومع ذلك فهذا لا يعني أنّها جسدٌ بلا رأس، بل إنّ عنوان القصيدة الموروثة قد يكون مضمراً في مطلعها واستهلالها، ذلك لأنّ القصيدة العربية كانت تنساب على ألسنة أصحابها على هيئة قطعة كلامية رأسها المطلع أو الابتداء أو الاستهلال، مكتفيةً بحاملها النّصي، مستغنيةً عن متعالياتها وعتباتها في الظاهر، وهذا إنّما يتصل بمنطق الشِّعر العربي نفسه، فكان العرب إذا ما تذاكروا الأشعار قالوا: هذا من شعر فلان، هكذا بلفظٍ عام، وإذا ما أرادوا التعيين أكثر أفادوا أنّ ذلك الشِّعر من قصيدة لفلان أوّلها كذا، وجرت العادةُ على إسقاط اسم القائل كما نجد ذلك في كثير من المصنفات الأدبية، إذ ترد عبارات مثل: «قال أحدهم»، و«قال الآخر» و«أنشد أحد الشُّعراء»، وغير ذلك من الصيغ التي

(١) في اللسان: النسخ اكتتابك عن كتاب حرفاً بحرف، والأصل نسخة والمكتوب عنه نسخة لأنه قام مقامه ( مادة نسخ).

يصعب معها التحديد، ومع التقادم وتراكم الأقوال الشّعرية اشتدت الحاجة إلى تعيين القصائد المشهورة والأقوال السائرة، فكانت في الأغلب تأخذ بالتسميات على ما هو مشهور، كما هو الشأن في المعلقات أو المذهبات التي ميزتها العرب من سائر شعرها، فقال ابنُ عبد ربه: «إذا كان الشّعر ديوان العرب خاصةً، والمنّظوم من كلامها، والمقيّد لأيامها، والشاهد على أحكامها، حتّى بلغ من كلف العرب به وتفضيلها له أنْ عمدت إلى سبع قصائد تخيرتها من الشِّعر القديم، فكتبتها بماء الذَّهب في القباطي وعلقتها بين أستار الكعبة، فمنه يقال مذهبة امرئ القيس، ومذهبة زهير، والمذهبات سبع وقد يقال لها المعلقات»[1]، وكذا نجد أبا زيد القرشي يطلق تسميات على مجموعة من القصائد كالمجمهرات والمنتقيات والمذهبات والمراثي والمشوبات والملحمات إضافة إلى المعلقات[2]، وصار في ضوء ذلك تداول عدد من القصائد بمسميات خارجة عن بنيتها التكوينية، ومع ذلك سيقت في مجال التعيين، لأنّها أضحت معروفة لدى المتلقين بهذه المسميات، وإلى جانب ذلك اشْتُهرت قصائد كثيرة بمسميات صوتية كدالية النابغة، ولامية الشنفرى وعينية أبي ذؤيب وسينية البحتري وميمية المتنبي وغيرها، مما يشير إلى أنّ العرب كانت تعي أهمية التسمية التي تقوم مقام العنوانات، مع أنّ ما أطبقت عليه أشعارها عامةً هو عدم التعيين وتجاوز العنوان وإقصاء التسمية. قد يكون إضمار العنوان ناجماً عن طبيعة الشاهد الذي يقوم بنفسه في الثقافة العربية، أعني أنّ موضع الشاهد في كلام العرب بيت أو عدد قليل من الأبيات، إذ أسست علوم العربية قواعدَها على الشواهد المفردة من دون النّصوص الطوال التي تحوج في أثناء تداولها إلى عنوانات، وكذا النّقد الأدبي أقام أحكامه على أبيات مفردة فقيل: هذا أمدح بيت وأهجى بيت وأغزل بيت، وأخذ فلان معنى فلان الذي ينطوي عليه بيت واحد.

---

(١) ابن عبد ربه (العقد الفريد) ط بولاق ١٨٧٥م ص:١١٢/٢.

(٢) القرشي، محمد بن أبي الخطاب، أبو زيد ت ١٧٠هـ (جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام) انظر فهرست الكتاب.

وفي الزمن الحديث ترأس العنوان القصائد بطريق أصحاب المذهب الرومانسي، فأمسى بنية موازية للقصيدة تعضد البنية الأساسية فيها دلالياً، كما تتعالق معها تركيبياً، بيد أنّ العلاقة التي رصدها كثير من النقاد بين العنوان والنّص لم تَجُزْ الحدود الشكلية، من أجل ذلك كان العنوان عند هؤلاء بنية خارجة عن بنية النّص الأساسية، فقيل إنّ العنوان الذي تلبسه القصيدة في أحسن أحواله كلمة أو عبارة منتزعة من جسد النّص(١).

والمهم في المسألة أنّ إحداثَ العنوانات في القصيدة العربية الجديدة صار نهجاً يُتبع، فليس هنالك شاعر اليوم ينظم قصيدة من دون أن يضع لها عنواناً، وليس ذلك فحسب بل أصبحت المجاميع الشّعرية التي تُطْبَعُ ذات عنوانات، من أجل ذلك صار الوقوف عند هذه الناحية، وإطلاق مزيد من الأسئلة النقدية حولها، لازماً لتوضيح العلاقة بين العنوان والمتن، ولاسيما أنّ النّقد الحديث اليوم يوسع دائرة المتعاليات أو الحواشي أو الأطراف الملحقة بالنّصوص ويرفع من شأنها، ويدقق في دراستها بوصفها بنى لغوية موازية تسعف بإدراك الدلالة النصية وتعيين مقاصدها الأدبية. والواقع أنّ النّص الأدبي بعامة خطاب لغوي يمكن تقطيعه، بمعنى أنّه مؤلف من بنى جزئية، تكوّن في مجموعها ما يعرف بالنّص التام، أي إنّ العنوان في حقيقته بنية نصية جزئية، وكذا المتن هو الآخر بنية نصية جزئية، من أجل ذلك باتت الحاجة ملحة للنظر في الروابط والعلاقات بينهما، إذ النّص المتن قد يكون صورة موسعة للعنوان، والعنوان قد يكون صورة رمزية للنّص، وكلاهما يتصل بالآخر بأكثر من سبب، مع وجود نسبة بينهما من الجهة المنطقية، أي إنّ التعالق بين العنوان والمتن يخضع بالضرورة إلى علاقة الجنس بالنوع، فهو تمثيل رمزي وبنية قابلة للاندماج بالمتن.

إنّ التعالق بهذا المعنى يعني شبكة من الروابط الشكلية والمضمونية أصلها علاقة استنساخية، وعلى هذا النحو لم نعد نقدّر على جهة التحديد أيهما أهم المركز أم الأطراف، وأيهما تولد أو استنسخ من الآخر العنوان أم المتن،

(١) الغذامي ( الخطيئة والتكفير) ص:٨٩.

ولكننا بوساطة التحليل نستطيع بالنظر إلى المتن والحاشية من بعد مناسب، أن نحدد ما اصطلح على تسميته بالنصية أو جملة الاشتراطات الألسنية التي ترى في النّص حدثاً اتصالياً كما يقول بيوجراف، فتفترض تلقائياً معايير عدة كالتماسك والاتساق والقصد والقبول والإعلام ورعاية الموقف والتناص(١). على أنّ هذه الاشتراطات من وجهة نظر التحليل النّقدي لا تنحصر فيما نسميه متناً، بل تشمل المتن والحاشية على حد سواء.

تكشف العلاقات الصريحة بين العنوان ومطلع النّص في قصيدة محمود درويش (عابرون في كلام عابر) عن تواز لا ينجم عنه تناظر تركيبي، أو تساو دلالي، بل تحيل على ضرب من الاستنساخ الذي يفضي إلى تكرار نمطي يتصدر بدايات مقاطع القصيدة ماعدا الأخير وهو قوله: (أيها المارون بين الكلمات العابرة)، لذا تتفتق الروابط التركيبية بين العنوان ولازمة التكرار بصورة تشير إلى التوالد بين عتبة النص المتمثلة بالعنوان والمتن، وهي بعد ذلك تشف عن ذلك الجدل الدائر حول علاقة النص بعنوانه، فمن الناحية الدلالية تبدو عتبة النص عبارة قارة في بنية النص، على اعتبار أنها مستنسخة باطراد، مما أحالها صورة من صور التكرار التعاقبي الذي ينفتح بها كلّ مقطع من مقاطع النص، وهي علاقة ناجمة في الأصل من التشكيل اللغوي بمستواه التركيبي، أعني من حيث العلاقة النحوية، ومن حيث الصيغة اللغوية التي مسها تغيير واضح كما يبين الجدول الآتي:

| العنوان | لازمة التكرار |
|---|---|
| _ | أيها |
| عابرون | المارون |
| في | بين |
| كلام | الكلمات |
| عابر | العابرة |

(١) حسنين، صلاح ( النحو والدلالة) مكتبة الآداب بالقاهرة ص:٢٢٣

من الواضح أنّ مطلع القصيدة أو ما يشكّل نواة النّص المتن مستتسخ من العنوان، أو أن العنوان مستتسخ من النص المتن، وأما ما يتصل بالاختلاف التركيبي على مستوى الصيغ اللغوية التي مسها شيء من التحويل والاستبدال في كل من العنوان والمطلع، فهو مجرد انتقال أو مرور أو عبور، وظيفته تخصيص الخطاب كما أشرنا، ويبدو لنا ذلك على النحو الآتي:

عابرون – المارون. (استبدال)

كلام – الكلمات. (تحويل )

عابر – العابرة . (تحويل)

التحويل هنا انتقال من صيغة تذكير مفردة منكرة لبست الوحدتين (كلام – عابر) في عنوان القصيدة، إلى صيغة جمع مؤنث معرف لحقت بالوحدتين ذاتهما في المطلع (الكلمات العابرة)، ثم استحالت لازمة مكررة في بداية مقاطع النص عامة، وهو تحويل يشي في جوهره بأصل الخلق، أعني أنّ الأنوثة في البدء انبثقت من الذكورة، أو أن المطلع الذي يمثل جسد القصيدة بصيغته المؤنثة(الكلمات العابرة) استتسخ من العنوان بوصفه جاء بصيغ التذكير (كلام عابر)، فولدت قصيدة درويش، في صيغة تأنيث بالمعنى المجازي لكلمة قصيدة، من العنوان بمعناه الذكوري.

أما الاستبدال الذي تحولت بموجبه وحدة (عابرون) بصيغة جمع مذكر منكر في العنوان، إلى صيغة جمع مذكر معرّف (المارون) في المتن، فهو تحوير مواز للتحوير الذي شمل وحدات المطلع عامة، إذ أسهم ذلك التحوير في تخصيص الخطاب، ومن ثم أسهم في نقل النص بكامله من دائرة العموم إلى دائرة الخصوص، مؤسساً بذلك الموضوع الذي يسهم في تعيين الحدث وتصوير التجربة .

ثمة فروق في المعجم بين (عبر) و(مر) من حيث الدلالة، فقيل مررت به وعليه مراً ومروراً وممراً، ومر فلان، وأمررته: أمضيته، ومر الأمر: استمر

ومضى، ومن المجاز يقال: استمر مريرة: استحكم، وأمر فلان فلاناً: فلّ عنقه ليصرعه[1]. وأما (عبر) فلها دلالة مغايرة فقيل عبر الرؤيا يعبرها: فسرها وأخبر بما يؤول إليه أمرها، وفي التنزيل العزيز: ﴿**إن كنتم للرؤيا تعبرون**﴾[2]، والعابر الذي ينظر في الكتاب فيعبر بعضه ببعض حتّى يقع فهمه عليه[3].

إنّ لفظ (عابر) الذي جاء في العنوان صفةً ل (كلام) يحيل على مستوى تأويلي، بوصف المعنى للفظ كما أسلفنا يتصل بالتفسير والتأويل والفهم، وهذا ظاهر في سياق العبارة، ذلك لأنّ تعبيره (كلام) لا يعنى اللّغو أو الهذر أو الهذيان، وإنما يعنى الكلام المبطن الذي يستلزم فهما وتأويلاً، أي إنّ لفظ (كلام) هو القصيدة نفسها، ولفظ (عابر) فيه تحريض على الفهم والتأول، وأما الانحراف الدلالي من سياق القصيدة الذي يحيل على الفهم والتأويل الذي انطوى عليه العنوان، إلى سياق النداء (أيها) والاستبدال (المارون) إنما هو انتقال تلقائي من موازيات النص إلى متنه، لتحديد الدلالة التي لا ترمى إلا إلى توجيه الخطاب لتأسيس موضوع القصيدة المتمثل برصد صراع لا يزال مستمراً، وفي التركيب الذي جاء في المطلع دلالة على سيرورة ذلك الصراع من خلال التركيز على الصيغ الاسمية (أيها المارون بين الكلمات العابرة)، إذ الاسم بتجرده عن الزمان يستحيل تعبيراً عن الحال، وبالمقابل ينهض الفارق الدلالي بين (كلام عابر) ومؤداه كما أسلفنا كلام مؤلف يستدعي التفسير والتأويل، وهو غير محدد لهذا جاء بصيغة نكرة موصوفة. و(الكلمات العابرة) التي تنزع إلى التعيين والتحديد من خلال تأنيث الخطاب وتعريفه، أي القصيدة المعينة التي تجسد تجربة نضالية، لذا يتحدد الفارق الدلالي بين عبارة (كلام عابر) و(الكلمات العابرة) بوصف العبارة الأولى تفضي إلى القصيدة أي قصيدة، والثانية إلى

(١) الزمخشري ( أساس البلاغة) م: مرر.

(٢) سورة يوسف آية:٤٣.

(٣) ابن منظور ( لسان العرب) م: عبر

القصيدة التي تجسد القضية وتشخص الصراع، من أجل ذلك بدأ النص بدلالة عائمة أو نكرة في قوله (كلام)، منتهياً إلى دلالة معينة أو معرفة في قوله ( الكلمات) .

**- تقطيع الخطاب:**

ثمة إمكانية من الجهة السيميائية بتقطيع الخطاب، بمعنى أنّ كلّ مقطع في النّص يشكّل وحدة مستقلة لها وظيفة خاصة بها، وهي في الوقت نفسه قادرة على الاندماج مع الوحدات الأخرى المكوّنة للنّص الكامل، وهذا بدوره يفضي إلى إبراز التعالق بين النّص الموازي والنّص المتن، ويستحكم في تحديد السمات الدّلالية التي تظهر في مقطع دون آخر، وعليه ليس ضرورياً في ضوء هذه الملاحظة دراسة البنى اللّغوية المكونة للنّصوص دراسة شاملة، بل يمكن إقصاء الدّلالات الهامشية والتراكيب التقليدية والعبارات المتداولة والصور المعتادة، وسائر الأنماط التركيبية التي لا ينجم عنها تخييل في نفس المتلقي، والتركيز على مناحي التفرد فحسب، سواء أكان ذلك على المستوى الدّلالي أم على المستوى التركيبي(١).

في المقطع الأول يتفتق الخطاب كما أشرنا عن أسلوب ندائي مبهم (أيها)، تلاه وصف لازم ( المارون)، جرت وفقه سلسلة من الصيغ الفعلية على النحو الآتي:

**أيّها المارون بين الكلمات العابرة**

**احملوا أسماءكم وانصرفوا**

**واسحبوا ساعاتكم من وقتنا وانصرفوا**

**وخذوا ما شئتمُ من زرقة البحر ورمل**

---

(١) مرتاض (التحليل السيميائي للخطاب الشعري) إذ قدم قراءة مفصلة للبنى الشعرية في قصيدة شناشيل ابنة الجلبي للسياب متخذاً من التقطيع وسيلة تحليلية.

**الذاكرة**

**واسرقوا ما شئتمُ من صور كي تعرفوا**

**أنكم لن تعرفوا**

**كيف يبني حجرٌ من أرضنا سقفَ السماء**

من الواضح أنّ مؤدى النداء هنا يشف عن حوار استلزامي، تعضده قوة إنجازية مشفوعة على المستوى الدلالي بسلسلة من أفعال الأمر، مما يجعل هذا الضرب من الأفعال مناسباً موضوع النّص، بمعنى أنّ الخطاب هنا يريد أن يجعل المتكلم في رتبة أرفع من رتبة المخاطب، وهذا إنما يكشف عن جانب انفعالي اشتد بروزه مع هيمنة صيغة الأمر في قوله: (احملوا – انصرفوا – اسحبوا – خذوا – اسرقوا). في حين انطوى الخطاب في هذا المقطع على فعل ماض واحد (شئتم) جاء مكرراً في موضعين، أما المضارع فتركز في نهاية المقطع (تعرفوا – يبني)، مما يلفت النظر إلى نوع من الاستدارة أو الالتفاف، بمعنى أنّ الدلالة مع صيغة الأمر بدأت بالحال، ثم تحولت إلى الماضي، وبعد ذلك عادت إلى الحال التي تشي بالامتداد نحو المستقبل، فقوله (يبني) لا يعبر عن الحال بمقدار دلالته على المستقبل، فجاء طبقاً للدلالة المرادة (سيبني)، أي في حال انهزم المغتصبون بالمقاومة التي اتخذت من الحجر وسيلة للتحرر، سوف يبني ذلك الحجر سماء وكياناً.

الانفعال هنا حركي، أقصد أنّه ناجم عن التوسع في استعمال أفعال الأمر، مع أنّ مجاله الذي يظهر فيه عادة هو الأصوات، ومع ذلك فقد أسهم في تأسيس دلالات وفق علاقات غير معهودة، لتصبح هنالك إمكانية في انسحاب ساعات المغتصب من الوقت، وأخذه زرقة البحر ورمل الذاكرة و الصور، غير أنّ شيئاً واحداً ليس باستطاعته أخذه وهو الحجر، الذي شكل بؤرة وهدفاً، فاستحال عموداً يبني سماءً، من أجل ذلك كان رمزاً للمقاومة والبناء والديمومة.

التراكيب هنا تمثل انزياحاً دلاليا واسعاً عن المعجم، مؤسسة بذلك سياقات شديدة الصلة بالمرجع، أعني أنّ القصيدة تخرج من عالمها اللّغوي إلى عالمها الواقعي، ومن خطأ التقدير أن ننظر إلى عبارته: (كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء) من باب المجاز، فلو قال (كيف يبني حجر سقف السماء) لأمكن حمل هذا التركيب على محمل المجاز، والذي يمنع من تأول العبارة تأولاً مجازياً قوله (من أرضنا) الذي يحيل على الواقع، ففي الأرض قامت ثورات كثيرة، لكن أرضاً واحدة نجم عنها انتفاضة، وفي العالم مقاومات عديدة ضد المستعمرين، بيد أنّ مقاومة واحدة اتخذت من الحجر سلاحاً، من أجل ذلك كان تعبير (من أرضنا) مرجعاً أخرج البؤرة من حيز اللغة إلى حيز الحياة، وصار بالإمكان إحالة الدلالة على مرجعها الواقعي لا المعجمي، وبهذا يستحيل المرجع في هذا المقطع سياقاً تتفجر منه دلالات كثيرة، وفي ضوئه أيضاً أصبح المجاز ممكن التحقيق، أقصد أن القصيدة تريد أن تثبت أن الأصل في اللغة إنما هو المجاز لا الحقيقة، بمعنى أنّ المعجم قيّد اللُّغة التي كانت قبل ذلك مطلقة، حتّى لكأن المجاز سابق للحقيقة اللّغوية، والمعجمات قيدت ما هو حقيقة، وتركت المجاز لأنّه لا ينحصر، والزمخشري حين ألّف معجمه (أساس البلاغة) رصد بعض المجازات اللّغوية التي انتهت إليه، لكن هذا الجهد لم يتابع، وفي عصرنا تشكل المجازات على ألسنة الشعراء مشكلات تحول من دون تعيين المقاصد مثل قول درويش: (احملوا أسماءكم وانصرفوا)، فنحن في الحقيقة لا نقول: احمل اسمك وانصرف، لأنّ الاسم والمسمى شيء واحد لا ينفصلان، فهذا منجز لغوي شعري يشي بمعنى لا تعرفه الحقيقة اللّغوية ولا المجاز، ولكن ذلك المعنى الغريب يغدو ممكناً في ضوء المرجع الواقعي، أقصد بطريق الوعي الذي يحيل عليه خطاب النص، إذ يمكن تعيين المقصود بالتعبير عن حقيقة المغتصب الذي ظهر في الوجود بتسميات

مزيفة أو مصطنعة، من أجل ذلك أمكن رحيله بأسمائه الدخيلة، وهذا منطق واقعي فالدخيل هو واسمه دخيلان، فمن هذه الجهة أمكن رحيله باسمه، وهذا مستوى تداولي ناجم عن علاقة استقبالية تتم بوساطة الوعي بين النص والمتلقي، وكذا قوله (اسحبوا ساعاتكم من وقتنا) بمعنى أخرجوا من زمننا ومن مكاننا، فالتعبير بألفاظ الزمان (ساعاتكم - وقتنا) يفضي إلى علاقة الزمان بالمكان، لأن الزمان لا ينفصل عن المكان، وقوله (خذوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة)، فيه إحالة على المغتصب الذي أراد أن يغير الواقع، غير أن ذلك ليس ممكناً، لأن زرقة البحر طبيعة لا يحسن تغييرها، ورمال الشواطئ جزء من الذاكرة لا يمكن محوها، بمعنى أن صيغ التحدي ناجمة عن مقابلة من نوع فريد، طرفها الأول صريح فحواه القدرة على الفعل، والآخر مضمر مؤداه الإصرار على الصمود:

| التعبير الصريح | التعبير المضمر |
| --- | --- |
| خذوا ما شئتم من زرقة البحر | زرقة البحر لا تنفد لأنها أزلية |
| = = من رمل الذاكرة | الأرض حيزها التام في الذاكرة لذا صورتها باقية |
| اسرقوا ما شئتم من صور | نحن نوجد الصور |

في المقطع الثاني يستحيل التقابل بين الوحدات اللغوية تنافراً حاداً إذ يرد:

**أيها المارون بين الكلمات العابرة**

**منكم السيف ومنا دمنا**

**منكم الفولاذ والنار ومنا لحمنا**

**منكم دبابة أخرى ومنا حجر**

**منكم قنبلة الغاز ومنا المطر**

**وعلينا ما عليكم من سماء وهواء**

**فخذوا حصتكم من دمنا وانصرفوا**

**وادخلوا حفل عشاء راقص وانصرفوا**

**فعلينا نحن أن نحرس ورد الشهداء**

**وعلينا نحن أن نحيا كما نحن نشاء**

السيف لغةً لا يطابق الدم، والفولاذ والنار لا يطابقان اللحم، والدبابة لا تطابق الحجر، وقنبلة الغاز لا تطابق المطر، فهذه سلسلة من المتنافرات الحادة، وصحيح أن الطرف الأول منها يشكل حقلاً دلالياً من الناحية الرأسية أو العمودية بوصف مفرداته من أدوات الحرب (السيف – الفولاذ والنار دبابة – قنبلة الغاز)، غير أنّ النّص من الجهة الأفقية يؤسس من خلال التقابل بينها بنى متضادة تمثل انزياحاً على المستوى اللّغوي، بيد أنها في ضوء المرجع الواقعي تمثل طباقاً ممكناً يتأسس بين: السيف ودمنا / الفولاذ ولحمنا / الدبابة و حجر / قنبلة الغاز والمطر) . وهذا إنما يحيل على أن العلاقات بين الوحدات اللغوية لا تحكم هنا بالحقيقة بمقدار احتكامها إلى المرجع، وفي ضوء المرجع تغدو المطابقة بين عناصر متنافرة تأسيساً للموضوع، ذلك لأن صميم القصيدة قائم على التحدي بين القوة المادية (السيف الفولاذ الدبابة القنبلة)، والإرادة الصلبة (لحمنا – دمنا – حجر – مطر) فهذه العناصر التي لا تقوم في اللغة أضداداً متعادلة، إلا أنها في القصيدة بفعل الإرادة نهضت وسائل معادلة لا بل متفوقة على وسائل القوة المادية ليبلغ الصراع أشده على أثر عقد لون من التطابق بين مجموعتين لم يكن من المعتاد أن تتقابل على هذا النحو التركيبي، ومع ذلك فهذا الضرب من التقابل ليس خيالياً، وليس لغوياً أيضاً، بل إنه يستند إلى مرجعية واقعية، لأن المواجهة الموصوفة هنا تمت بالفعل بطريق الانتفاضة حين قابل الدمُ السّيفَ وقابل الحجرُ الدّبابةَ وقابل

اللّحمُ الفولاذَ، لتبقى هنالك مقابلة شعرية ثرية الدلالة تمثلت في قوله (منكم قنبلة الغاز ومنا المطر)، فعبّر فيها عن إمكانية تحول المعنى كليةً عن الوضع اللغوي الحقيقي إلى مساحة مجازية شاسعة تحيل على أنّ المطر رمز للنماء والخصوبة والولادة المتجددة، وهذا ما يمكن إنتاجه على المستوى الواقعي، لأن جيلاً بعد جيل يتوارث الإرادة والتصميم على التحدي، لذا كان المطر هو الأجيال المتجددة التي لا تني تتشرب معاني الكفاح على الدوام، وفي ضوء ذلك يكتسب التعبير (وعلينا ما عليكم من سماء وهواء) دلالة مرجعية أيضاً، وفي الوقت نفسه يحيل على فكرة تعضدها تجربة الكفاح التي مضى عليها أكثر من نصف قرن، وهي أنّ التوازن متحقق بالضرورة في الوجود، بين قوة السلاح وقوة الإرادة، والإرادةُ معنىً تحولت إلى فعل بطريق الانتفاضة، وتحولت إلى ممارسة بطريق المقاومة، لهذا لم يكن التعبير الانفعالي: (فخذوا حصتكم من دمنا وانصرفوا) إذعاناً لسلطة القوة، بل فيه تصميم على التحدي، لقوله (انصرفوا)، وكذا قوله (وادخلوا حفل عشاء راقص وانصرفوا) فيه إشارة إلى حتمية زوال الاحتلال، وبالمقابل تتمثل في قوله (نحرس ورد الشهداء) رؤيا تشير إلى حتمية الانتصار، لينفتح النص على جانب تبشيري يوحي به الفعل المضارع (نشاء) الذي يمثل التفاتاً مع الماضي (شئتم) المذكور في المقطع الأول، ويشكل معه تطابقاً على مستوى الزمن وعلى مستوى الدلالة، وعلى مستوى الخطاب أيضاً، انظر إلى ضمير المتكلمين (نحن) المقدر في قوله (نشاء)، وضمير المخاطب المستتر في قوله (شئتم)، لتجد أنّ التطابق قائم بين الظاهر والمستتر، ثم انظر كيف تحلى ذلك التطابق بدلالات شتى أظهرها أنّ القصيدة جزء من التحدي وجزء من الصراع بوصفها تسند الفعل (نشاء) إلى جملة من المتكلمين بمن فيهم صاحب النص.

يمعن النص في المقطع الثالث في التكرار، وهو تكرار لفظي في غالبيته يشفّ عن تماسك النسج الشّعري عامة:

**أيها المارون بين الكلمات العابرة**

**كالغبار المر مروا أينما شئتم**

**ولكن لا تمروا بيننا كالحشرات الطائرة**

**فلنا في أرضنا ما نعمل**

**ولنا قمح نربيه ونسقيه ندى أجسادنا**

**ولنا ما ليس يرضيكم هنا**

**حجر أو خجل**

**فخذوا الماضي إذا شئتم إلى سوق التحف**

**وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد إن شئتم**

**على صحن خزف**

**لنا ما ليس يرضيكم لنا المستقبل**

**ولنا في أرضنا ما نعمل**

التكرار هنا أشبه بالعجين المُملك، وبصرف النظر عن الناحية الإيقاعية التي أفادها التجانس اللفظي بين (المُر) و(مروا) والتشكيل اللاحق في قوله (لا تمروا)، الذي ينطوي على علاقة ضدية تفتقت من قلب التجانس بين (مروا – لا تمروا)، فإنّ هذا الضرب من التكرار منوط بضرب آخر أظهره النص على مستوى السطح من خلال لفظ (شئتم) ليستحكم بالبنية العميقة، وما مؤدى التضاد الذي أفاد التخيير بين (مروا – لا تمروا) إلا لإثبات معنى تنفيذ المشيئة، أي القدرة على الفعل، وهذا محقق في ضوء امتلاك قوة الإنجاز، ومع ذلك فإنّ التحقيق لا يعني كامل الإنجاز، لأن إنجاز المرور كعدمه طالما

أن القصيدة لا تعده أكثر من غبار متطاير: (كالغبار المر مروا أينما شئتم)، وهذا بطبيعة الحال لا يمنع من مقاومته وإزالته (ولكن لا تمروا بيننا كالحشرات الطائرة).

ثم يأتي التركيز على تكرار لفظ (حجر) بصورة نمطية شملت أغلب مقاطع النص، مع ما يعضده على المستوى التركيبي من توسع في مجالات الدلالة بصورة لا تقبل التعيين في قوله:(ولنا ما ليس يرضيكم ها حجر أو خجل) فأو تفيد التخير وهي عاطفة، بمعنى ما ليس يرضيكم هنا حجر وما ليس يرضيكم هنا خجل، بقصد الترادف البعيد دلالياً لوجود فارق على المستوى اللغوي بين (حجر) و(خجل)، فالحجر المراد بالنظر إلى المرجع أداة للمقاومة، والخجل في أدنى معانيه إلى هذا السياق الحيرة والثقل والاضطراب، فهل أراد النص من خلال هذا الترادف التعبير عن اللامعنى، أي الانتقال بالمعنى إلى درجة الصفر، وتعطيل اللغة لتستحيل أصواتاً فحسب؟

على أي حال جاز الغرض من التكرار المعنوي المراد من (حجر أو خجل) إلى غرض يمكن تسميته بالتشكيل التركيبي الجديد الذي نحت إليه القصيدة الحديثة عموماً، الذي لا يتوخى المماثلة أو المطابقة بقدر ما يتوخى المشاكلة، ومعناها تساوي المكان مع اختلاف الحال، فكان التركيز هنا على تماثل الصيغة (حجر = خجل) من حيث الوزن ومن حيث الإيقاع، من أجل ذلك أراد المنشئ إيجاد علاقة سياقية بينهما تحدد المعنى بطريق إزاحة الدلالة المعجمية، وتأسيس دلالة جديدة من شأنها منح النسيج الشعري خصوبة وجدة.

دلالة الحجر في النص مركزية أسها المشيئة، وتكرار هذه الكلمة في مواضع شتى يكسب النص اتساقاً على مستوى البنية السطحية، مع أنه على المستوى العميق يحيل على تعارض مقصود بين المفهومات لغرض تداولي، بمعنى أن ذلك التعارض أشبه بالفراغ أو اللامعنى الذي يستثير المتلقي ويدعوه إلى مزيد من التأمل .

التكرار في النص يمثل تقنية لا تقف عند تخصيب النسيج الأدبي، بل يجوزه إلى ضرب من الانزياح الذي يوسع الفارق من حيث الدلالة بين الإنجاز الذي يشي به الفعل، والقدرة التي يشف عنها القول، فالفعل (شاء) بدلالته النحوية له مجال إنجازي لكونه حدثاً مقترناً بزمن، إلا أنه من جهة تحقق الدلالة من الناحية المرجعية لا تنجم عنه أهمية، أو أنه عبثي فقال: (فخذوا الماضي إذا شئتم إلى سوق التحف)، بمعنى أنه لا حاضر لكم يدل على وجودكم ولا حقيقة لحالكم، فليس لكم سوى الماضي(شئتم) فاعرضوه في سوق التحف، ثم أردف (وأعيدوا الهيكل العظمي للهدهد على صحن خزف) إمعانا في السخرية والتهكم، حين جعل هيكلهم المزعوم كعش الهدهد الذي هو في نهاية النتن والقذارة، فقيل إن الهدهد عند العرب طائر منتن البدن في جوهره وذاته، وسبب ذلك كما يورد النويري أنّ القنزعة التي على رأسه جيفة أمه، إذ قبرها في رأسه لما ماتت، وقيل إن سبب نتنه أنه يطلب الزبل فإذا وجده نقل منه وابتنى بيتاً، فإذا طال مكثه في البيت، وفي مثله ولد، اختلط ريشه وبدنه بتلك الرائحة فورث ابنه النتن كما ورثه هو من أبيه وكما ورثه أبوه من جده[١].

في المقطع الرابع مقابلة بين واقع الحال واستدعاء التاريخ، مما أسهم في النفاذ من البنية اللّغوية السطحية إلى بنية فكرية تؤسس قرارة النص وتنطوي على كامل مقصديته، أقصد الانتقال من مجرد التقابل بين وحدات اللغة في نسقين تامين من جهة المعنى إلى ترسيخ أمثولة تفضي إلى حتمية زوال الاحتلال، يقول:

**أيها المارون بين الكلمات العابرة**

**كدسوا أوهامكم في حفرة وانصرفوا**

**وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل**

---

(١) النويري ( نهاية الأرب) ص:٤٣٢/٣.

**المقدس**

**أو إلى توقيت موسيقى المسدس**

**فلنا ما ليس يرضيكم هنا فانصرفوا**

**ولنا ما ليس فيكم، وطن ينزف شعباً**

**ينزف وطناً**

**يصلح للنسيان أو للذاكرة**

تتفتق الرسالة مع تكثيف فعل الأمر (كدسوا) تعضده صيغتا أمر بلازمة العطف: (وانصرفوا) (وأعيدوا)، ليحدث تقابل على مستوى الدلالة بين تكديس الأوهام في الحاضر، وهذا ما يطول حلم المحتل بالبقاء، وإعادة الزمن إلى حكاية العجل، أي إلى الماضي، وهذه فكرة تنفي فكرة ديمومة الاحتلال، لتتراجع في ضوئها الأوهام، فينعقد التقابل بين حلم زائل وحقيقة ثابتة، أي بين وجود قائم محكوم بالزوال بدليل الواقعة التاريخية الحقيقية المتمثلة بقصة العجل، وهي حقيقة محصورة مورفولوجياً بين وهمين: وهم يحيل عليه لفظ (شرعية) ووهم آخر يشي به لفظ (المقدس) ليغدو التركيب (شرعية العجل المقدس)، والحقيقة التاريخية تقول: إن هنالك عجلاً لكنه غير شرعي ولا مقدس، وكذا اللغة تقول سمي العجل عجلاً من الاستعجال، وأصل ذلك أنّ بني إسرائيل تعجلوا بعبادة العجل فكان ذلك بلاء أصابهم بطريق السامري الذي صنع لهم عجلاً من حليهم وألقى عليه قبضة من تراب من أثر فرس جبريل عليه السلام فصار له خوار(١).

تتضافر الدلالات في سائر المقطع مع الأمثولة أو المقصد الذي يريد النص تبليغه للمتلقي، إذ الانتقال من حرف العطف (و) إلى الحرف (أو) من شأنه الإيحاء بسعة الأوهام التي بنى عليها الاحتلال كيانه، إذ أفادت (أو) التخيير بين وهمين: (شرعية العجل المقدس) و(توقيت موسيقى المسدس)

---

(١) الأبشيهي ( المستطرف) ص: ٥١١.

وفيهما مؤشرا زوال، ذلك لأن الكيان المزيف أسس وجوده على أكذوبة (شرعية المقدس) وعلى قوة مادية (موسيقى المسدس)، أي إثبات أيديولوجيته بقوة السلاح، لتغدو شرعية ومقدسة، وهذا محال لأن الشرعية لا تثبت إلا بالحق، من أجل ذلك كان في صميم الكيان المحتل عوامل انهياره، وأسباب زواله، من هنا يعلو صوت التحدي الواثق في قوله: (وطن ينزف شعباً)، وليس ذلك فحسب بل إن الوطن (ينزف وطناً)، وهنا تتمثل الشرعية من خلال علاقة تتخطى التناظر، لأن الصراع قائم بين وهم زائف، وحق راسخ، فانتفى بذلك المنطق، وتلاشى المعقول، من أجل ذلك كانت الوحدات اللغوية المعبرة عن ذلك الصراع تؤسس علاقات ضدية يتسع في ضوئها المعنى، مجاوزاً الحدود، ومجانباً المعتاد ليدنو من اللامعنى، ففي هذه الحال المطلقة ينزف الوطن وطناً ويغدو الوطن في الآن نفسه صالحاً (للنسيان والذاكرة).

في المقطع الخامس تحول كلي إلى الزمن الحاضر انطلاقاً من الآنية لامتلاك كل الأزمنة في قوله:

**أيها المارون بين الكلمات العابرة**

**آن أن تنصرفوا وتقيموا أينما شئتم**

**ولكن لا تقيموا بيننا**

**آن أن تنصرفوا وتموتوا أينما شئتم**

**ولكن لا تموتوا بيننا**

**فلنا في أرضنا ما نعمل**

**ولنا الماضي هنا ولنا صوت الحياة الأول**

**ولنا الحاضر والحاضر والمستقبل**

**ولنا الدنيا هنا والآخرة**

الأفعال المضارعة هنا (تتصرفوا تقيموا تموتوا) تتضافر من حيث الدلالة مع الفعل (آن)، لتفضي هذه الوحدات جميعاً إلى تقليص الزمن الحاضر إلى درجة الصفر، ومعلوم أن الحاضر من أقصر الأزمنة، يضاف إلى ذلك حصره بالآنية رغبة في الخلاص وإنهاء وجود المحتل، وقد أحال ترتيب الأفعال على هذا المعنى (أن تتصرفوا وتموتوا) إذ الانصراف يتبعه الموت، ثم يأتي النهي (لا تقيموا بيننا) (لا تموتوا بيننا) أي وجوب الخروج من المكان، ووجوب الخروج من الزمان: (ولنا الماضي) و(لنا الحاضر) و(المستقبل).

في المقطع الأخير استدارة بنائية تمثل عودة إلى البداية:

**فاخرجوا من أرضنا**

**من برنا من بحرنا**

**من قمحنا من ملحنا**

**من جرحنا من كل شيء**

**واخرجوا من مفردات الذاكرة**

**أيها المارون بين الكلمات العابرة**

تنهي القصيدة بهذا المقطع خطها التشكيلي المستدير بوساطة العودة إلى النقطة التي بدأت منها على مستوى الوحدات الشعرية، إذ بدأت بفعل الأمر (احملوا) الذي جاء في مستهل المقطع الأول، ثم عاد المقطع الأخير إلى هذه الصيغة نفسها (اخرجوا)، كما حدثت استدارة أخرى على مستوى البناء عامة، فاختتمت القصيدة بالتركيب الذي بدأت به أعني: (أيها المارون بين الكلمات العابرة)، لتترك في الأفق شكلاً بيانياً أشبه بالدائرة التي تبدأ بنقطة ثم تنتهي في النقطة ذاتها، وفي دلالة متناغمة مع طبيعة الصراع الدائر بين مغتصب ومقاوم، والصراع لم يحسم بعد، وهو لا يزال يدور في فلك الزمن، وهذا ما أفضى إليه البناء النصي عامة في إحالته الواقعية، في

حين أن البنى الشعرية في نزوعها إلى الأمر تحيل على تحد وتصميم وإرادة مشفوعة بتجربة نضالية أعطت كامل الأمل للقصيدة لتكون مبشرة بحتمية الخلاص والنصر .

**خلاصة القول:**

يمكن تركيز الكلام بعد تقطيع قصيدة درويش الآنفة، وتحليل إلى كل مقطع على حدة، بالنظر إلى النقاط الآتية:

تنزع القصيدة في مقاطعها عامة إلى اللامعنى، مسجلة بذلك انزياحاً شاملاً على المستوى اللغوي، بغية تأسيس شبكة من التعالقات الجديدة التي تستمد حيويتها من تجربة النضال، ولاسيما الانتفاضة التي أزالت الفوارق بين القوى، فأظهرت لأول مرة منذ تفجر الصراع العربي الإسرائيلي أن بوسع الجسد أن يواجه دبابة، والحجر يواجه قنبلة، وليس ذلك فحسب بل إن الانتفاضة حطمت المنطق وخرقت المعهود، فأثبتت فاعلية الإرادة والتصميم والتحدي، ومن الطبيعي أن تتحول الأفكار وتتغير القيم نتيجة هذا الإنجاز المذهل على مستوى الواقع، من هنا لم يعد هنالك وهم وخوف وتردد من قبل المقاوم الذي لا يمتلك سلاحاً يضاهي أسلحة المغتصب، إذ صار بوسعه أن يقاوم بلا سلاح وينتصر من دون آلة حرب، ذلك لأن الجسد والدم والحجر أضحت في ضوء التجربة مفردات التحدي الحقيقية.

– هذا التحول الذي جرى في الواقع امتد بطريق درويش إلى القصيدة، فلم تكترث بوسائل الأداء وطرائق الفن، و لم تقصد إلى تقديم نفسها بطريق التقانات الشعرية، وإنما عمدت إلى التجريب، فاختبرت الألفاظ، ثم أجرتها في سياقات جديدة، في سبيل بلوغ اللامعنى، لذا انزاحت في لغتها عن المعجم، لتنهل من واقع التجربة، وتؤسس بذلك نسقاً غير معتاد من القيم، تماماً كما كانت المقاومة في طور الانتفاضة تؤسس قيماً جديدة ولولا ذلك

لما كان الحجر يقاوم دبابة، وكذا درويش بلغ هذه الغاية في قصيدته التي تفتقت من خلالها علاقات رديفة للنضال ورديفة للمقاومة، فكانت بحق وسيلة أخرى من وسائل المقاومة وتجربة جديدة من تجارب الكفاح الفلسطيني ضد المحتل الغاصب، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن هذه القصيدة ونظائرها تشي بأن محمود درويش تحرر بصورة كاملة من الخطابية التي شملت نتاجه الشعري السابق، محاولاً الولوج في صميم اللغة، ومن ثم اكتشاف جمالها من خلال الانزياح بها عن المباشر والمحدود والمعتاد، وهنا تكمن شعريتها.

# الفصل السادس

## شعرية الصورة عند وجيه البارودي

استحالت صورةُ المرأة في الشّعر العربي مكوناً من مكونات القصيدة أو فكرة مركزية فيها عزّ على الشُّعراء منذ الجاهلية تجاوزها، ولست أعني بذلك استقرار تلك الفكرة في موضوع الغزل أو النسيب فحسب، بل أشير إلى أنّ تلك الصورة شملت في سعتها وعمقها الموضوعات الشّعرية من مدح ورثاء وهجاء وفخر، فكانت مهاداً لمعظم الأقوال الشعرية، فصدقت في ذلك كلمة قالها ابن قتيبة في مؤلفه «الشعر والشعراء» جاء فيها: **«التشبيب قريب من النّفوس لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء»**[١]. ومن سحر تلك الكلمة أنها شغلت مساحة واسعة في الذاكرة الشعرية، وبات من الضروري النّظر إلى صورة المرأة في الشعر العربي بوصفها صرحاً فنياً قائماً على التشكيل، انطوى على أجمل ما في العالم من أوصاف، إذ الشاعر حين تنخّل الصفات في عالمه لم يجد أجمل من سواد الليل واستدارة القمر وإشراق الشمس واستقامة قضيب الخيزران ونعومة الكثيب... فاستعار كلّ ذلك للمرأة فكان شَعرها كسواد الليل ووجهها كاستدارة القمر وإشراق الشمس وقدها كالقضيب وكفلها كالكثيب...

ومع اختلاف دوافع الشّعراء إلى التغزل إلا أنّ تاريخ الشّعر العربي قد ميز عدداً من الشُّعراء الذين ارتبطت أشعارهم بالنساء، كارتباط شعر المجنون

---

(١) ابن قتيبة ( الشعر والشعراء) ص:٣٩.

بليلى وشعر كُثيّر بعزةَ وشعر جميل ببثينة وشعر ابن الأحنف بفوز، فإنّ الخلاصة التي يُفضي إليها النّظر الأدبي في هذا المجال أنّ المرأة في موضوع الغزل أصبحت هي القصيدة وليست جزءاً منها، وهي الإبداع وليست طرفاً منه، من أجل ذلك وجب أن تنطلق القراءة النّقدية من الفكرة المركزية لتلك القصيدة أعني صورة المرأة بوصفها مبعث شعرية هذا النوع من الشّعر، ومن ثم فهي المحرض الذي كان قد دفع طائفة من الشّعراء ولا يزال يدفع فريقاً منهم ليجعل المرأة مهوى فؤاد القصيدة .

إنّ امتلاك القصيدة المفعمة بالأنوثة دفع شاعراً معاصراً كوجيه البارودي(١) ليجعل شعره نشيداً في المرأة، ولكنه كغيره من الشّعراء الذين أسرفوا في التغزل لم يفرغ كامل طاقته في وصفها، أو يقتصر على التغني بمتعة امتلاكها، ولم يكن صاحب هوى في غرامها فحسب، بل جمع في أحاديثه عنها بين العشق والحرية، وبين والعشق والتميز، فكان سؤال الإبداع موصولاً لديه بالمرأة وقد تجلى ذلك في نصوصِ ديوانه المسمى بسيد العشاق عامةً إذْ يقول(٢):

| | |
|---|---|
| **١- قالتْ سأمضي في العتاب وليس من** | **بعدِ العتاب سوى عتابٍ آخرِ** |
| **٢- وأنا اتهمتُكَ فاعترفْ واصمُدْ لتعْـ** | **ـذيبي وإلا أنت أكفرُ كافرِ** |
| **٣- قدّمتَ عُذراً واهياً وزعمتَ أنـ** | **ـنَ الشّعرَ ينبعُ من خيالِ الشَّاعرِ** |
| **٤- كم ذا رشفتَ من الشفاهِ وهمتَ من** | **كنزٍ لكنزٍ باطنٍ لا ظاهر** |
| **٥- ولكم سكرتَ من الرُّضاب وجئتَ بالْـ** | **ـعجب العُجاب من الحوار السَّاحر** |
| **٦- وحلفتَ لم تأثَمْ ولم تعلق بتجْـ** | **ـربةٍ ولم تتعدَّ حدَّ النّاظر** |

---

(١) ولد وجيه البارودي بمدينة حماه سنة ١٩٠٦م وتخرج طبيباً في الجامعة الأمريكية ببيروت سنة ١٩٣٢، معظم أشعاره في الغزل وله عدة دواوين شعرية منها سيد العشاق الذي طبع سنة ١٩٩٤م.

(٢) البارودي وجيه ( ديوانه / سيد العشاق) ص:١٥

٧- واللهِ إنـــك حانـــثٌ متمـــرسٌ بـالإثم تكمـنُ فيـك خُلّـةُ فـاجر

٨- فـي كـلّ شـطر ضـرةٌ فتـأملوا غيـارةً هوجـاءَ بـين ضـرائر

٩- وأنـا البصيرةُ بـالأمور أليس من عجبٍ وقوعي فـي حبائـلِ ساحر

١٠- قـدري هـواكَ ولـستُ أملـكُ دفعَـهُ فأسـرتني طوعـاً بقـدرةِ قـادرِ

١١- فكرتُ هل مسكُ الختامِ أنا وهل بعـدي سـتأتي ذاتُ حـظٍ عـاثر

١٢- إن كنتُ خاتمةً غفرتُ لكَ الهوى الماضـي الأثـيمَ تعلقـاً بالحاضـر

١٣- ولكنـتُ أوَّلَ مـن تـروِّضُ عاشـقاً نَهِمَـاً تقمّص طبـعَ وحـشٍ كاسـرِ

١٤- مازلـتُ أُغريـه ويرشـف مـن فمـي عبّـاً ويـسبحُ فـي جحـيمٍ زافـر

١٥- حتّـى كبحـتُ جِمَاحـهُ وجعلتـه هـراً شـآمياً بغيـر أظـافر

لعلّ أهمّ سمة تكوينية لهذا النّص تتمثل بالنّظم، وهو نص اخترناه ليكون نموذجاً يشكل في الأساس شبه قاعدة لنظم البارودي عامة، أي إنّ سمة النظم تنهض عاملاً مشتركاً بين كامل ما أنتجه الشاعر في ديوانه (سيد العشاق) وفي دواوينه الأخرى، كما هي سمة مشتركة بين شعر البارودي وسائر الشعر المنظوم الذي يشكل سياقاً أو رديفاً لتجربة الشاعر، وفي الوقت نفسه نرى أنّ أسلوب النّظم في النص يقوم على انزياح واضح عن النّظم عامة، بمعنى أنّ القصيدة وهي صورة من صور النظم تشترك مع سائر الشعر المنظوم عند البارودي من جهة كون النظم المتمثل بالوزن والقافية أو الصفة الصوتية معياراً يحدد الفارق الموضوعي بين الشعر وغيره من ضروب الكلام، وفي الوقت نفسه تختلف من جهة أسلوبها المنظوم عن قصائد أخرى للبارودي.

وعلى هذا الأساس يمكن تميز خاصية النظم هنا بظاهرتين لغويتن: التكرار والتركيب الإضافي المنبثق أصلاً عن نمط تكراري.

التكرار بصورته المعهودة جاء في  مطلع النص إذ كررت كلمة عتاب ثلاث مرات: العتاب / العتاب / عتاب، لتلعب دوراً حاسماً في تقسيم ثلاث وحدات أو تفعيلات ضمن إطار الوزن، قاطعة نهاياتها بالألف المطلقة على النحو الآتي:

قالت سأم/ **ضي في العتا** / ب وليس من

**بعد العتا** / ب **سوى عتا** / بٍ  آخر

وهذا يوضح كيف تحول التكرار إلى سمة من سمات النظم لدخوله في نسيج الوزن، ومن ثم دل على سمة أسلوبية خاصة بالنظم، مما يشير إلى أن استخدام هذا الضرب من التكرار في هذا الموضع علامة مميزة لهذه القصيدة من دون غيرها من القصائد التي أنتجها البارودي وغيره من الشعراء الذين ركبوا مركب الشعر المنظوم عامة. وعليه يمكن أن نلاحظ أن النظم بطوابعه الخاصة والقائم على هذا الضرب من التكرار تحول إلى عنصر شعري منسجم مع معيار الوزن ومتميز عنه في الوقت نفسه، وهذا بحد ذاته مؤشر دال على سمة شعرية يتميز بها النص الآنف.

إن التكرار عامة غايته استدرار الطاقات الموسيقية في الألفاظ في محاولة لمضاعفة الإيقاع الناجم عن القافية، وإذا كانت القافية المجال الأرحب لانتظام الإيقاع وضبط مجالاته، ولهذه الغاية جيء بالتصريع في مطالع الشعر كي يُحْدِثَ تناغماً بين نهاية المصراع الأول ونهاية المصراع الثاني في البيت أعني القافية، فإنّ النص الآنف قد استغنى عنه لاكتنازه في الأصل على طاقات موسيقية فائضة، نجمت عن الوزن والقافية والتكرار الموظف لبعث كامل ما تنطوي عليه الألفاظ من طاقات موسيقية، وقد أدى ذلك كله إلى قوة النظم وتماسكه مع تخليه عن بعض الطاقات الصوتية المتبعة بصورة تقليدية عند الشعراء الآخرين، فمن خلال قراءة المطلع نجد أننا نسبح في بحر من الإيقاع، وهذا ما يصرف نظرنا عن التساؤل لماذا جاء المطلع بغير تصريع، مع أن هذا

العنصر من مكونات النظم في قصائد كثيرة للبارودي نفسه، أو صار وفقاً للاعتياد مكوناً بنيوياً في الشعر العمودي عامة، لكثرة ما يتردد في فواتحه.أما التكرار الذي جاء على صورة تركيب فأمثلته في النص:

- ب٢: أكفر كافر
- ب٥: بالعجب العجاب
- ب١٠: بقدرة قادر

فالعبارة الأولى محدثة، بمعنى أن الشاعر أوجدها ثم أجراها مجرى التركيب، مضفياً عليها صبغة شعرية، مع أنها مضادة للفهم، فلا معنى للمفاضلة بين كفر وكفر، والذي دعا الشاعر إلى مثل هذا التركيب رغبته الملحة في تقوية جانب النظم، أو خلق تراكيب متجانسة منصهرة بصورة تكرار إضافي، إذ النظر إلى العبارة من خلال محور الاستبدال يدل على أن هنالك كلمات كثيرة كان بإمكانها أن تحمل المعنى المراد، وتقوم بالوظيفة النظمية ذاتها فكان بوسعه أن يقول: أكبر كافر أو أول كافر، من دون أن يُحدثَ خللاً في البناء الوزني، غير أن ميله الشديد إلى المجانسة والتكرار دعاه إلى مثل هذا التركيب ليكتسب النظم طابعاً منسجماً إلى أقصى ما يعنيه الانسجام الصوتي، ومؤدى ذلك أن جانب النظم في النص ينزع بقوة إلى ذلك الضرب من التكرار.

والعبارتان الثانية والثالثة كثر دورانهما على الألسنة، فصارتا أدخل في كلام العامة منه في اللغة الشعرية، والسؤال المهم هنا: ما الدافع الموضوعي إلى مثل هذا الصنيع، أعني ما حاجة شاعر اكتملت أدواته إلى استعمال عبارات كثر دورانها في الحديث العام؟ هل كان ذلك من باب استثمار نمط تكراري غير معتاد؟ أم كان محاولة لإزالة العقبات كافة أمام القصيدة لتستكمل قدراتها الموسيقية من مشارب خارجة في الأصل عن حيز التراكيب الشعرية في محاولة حثيثة للبحث من خلال تقنية النظم عن التفرد والانزياح التام عن كل ما هو مألوف؟

إن الشاعر في تعامله مع اللغة ينفر مما هو معتاد أو مكرور على نطاق الألفاظ وعلى نطاق المعاني، ذلك لأن مبحث السرقات في تاريخ نقدنا قد أسهم في بروز التنافر بين الشاعر وما هو مستعمل أو مكرور من الكلام، فقبحت سرقة الألفاظ والمعاني والتصاوير بين الشعراء أنفسهم، فكان نازع التميز عند أبي تمام مثلاً دفعه إلى الغريب والغامض والبعيد، إذ طالما تغنى بمعانيه الأبكار، وكذا المتنبي الذي كان يتغنى بتفرده في استعمال الصور الجديدة والمعاني الخبيئة، من أجل ذلك شُغل خصومه بالتنقير عن سرقاته الشعرية لا لشيء إلا لإطفاء وهج التميز الذي كان يشع في قصائده.

لقد كان البارودي يسعى بالفعل إلى إخراج القصيدة من إسار النظم إلى مستوى آخر في النظم نفسه، بمعنى أنه أدرك أن اللغة الشعرية استنفدت كامل طاقاتها من قبل شعراء سابقين، فإذا كان عنترة العبسي في الجاهلية قد اشتكى من إسار النظم عندما لاحظ أن جمهور الشعراء في زمنه قد اعتوروا الألفاظ والمعاني نفسها في قوله[١]:

**هل غادر الشُّعراء من متردم ... أم هل عرفت الدار بعد توهم**

فماذا يقول البارودي الذي جاء بعد عنترة بأربعة عشر قرناً من الزمان، هل يقول كما كان يقول عنترة؟

هذا هو أسر النظم الذي يفرض على الشاعر أن يصب التراكيب الشعرية في مضمار لا يخرج عنه، غير أن سؤال الشعرية قد يتحقق ضمن هذا المعيار بكل تأكيد، أعني التحرك نحو التميز في إطار المعيار نفسه، فمفهوم النظم نفسه يسمح بمسافة معينة من الانزياح الجمالي المقبول، وضمن هذه المسافة الجمالية تحرك البارودي ليطول من الحديث العام العبارات الفصيحة ثم يضعها في إطار نظمه، لأنها في ظنه غير مستهلكة شعرياً، ثم إنها تكسب النظم

---

(١) عنترة ( ديوانه) ص: ٩٦.

حيوية وجمالاً، وقد تحقق ذلك في عبارات انطوت على جمال وتناسق وانسجام، يتفق مع النظم، ومن هنا تم للنص الخروج بالنظم عن إطاره المتصلب إلى ناحية تدل على حيويته، وليس بمقدور القصيدة التي تريد أن تضاعف طاقاتها الجمالية إلا أن تعمد إلى هذه الطريقة القائمة على انزياح مقبول جمالياً.

إن الغاية من التكرار بصورتيه الموصوفتين آنفاً تقوية الجانب الصوتي في القصيدة، أي إنه جاء في مصلحة النظم، والسؤال الجوهري هنا هل قام شعر وجيه البارودي على أساس صوتي موسيقي فحسب؟ والمسألة الثانية هل القصيدة النموذج، أعني موضوع هذه الدراسة تتحلى بسمات صوتية فريدة؟

بداية يمكن القول: إن ما تكلمنا عليه بشأن خاصية النظم يكاد يكون سمة عامة لدى البارودي، فجملة أشعاره تجنح إلى ذلك النوع من التكرار الذي يحاول إدخاله في صميم عملية النظم لغايات صوتية إنشادية، ونستطيع أن نستثني من ذلك قصائده التي بُدئت بالتصريع الذي يشي بالتقيد الصارم بمبدأ النظم الموروث، وماعدا ذلك تنهض شواهد كثيرة تنتصر النموذج الشعري السابق الذي ينحاز بوضوح إلى التكرار الذي سميناه إضافياً أو مركباً منها قوله:

**إن قلتُ ردي بعض عقلي استنكرت قـولي وقالـت أنـت أعقـل عاقـل**

**ولقـد تـرد علـى النـداء بنيـةٌ فتقـول لـي ذهبـت لـشغل شـاغل**

فقوله (أعقل عاقل) و(شغل شاغل) نزوع إلى الجانب الصوتي في النظم، غير أن ذلك الجانب قد ارتبط بجانب دلالي عميق، وهذا ليس افتراضاً يرجحه المنطق، بل هو حقيقة يرجحها النظم الشعري، والمسألة كما نتصورها ليست ضرباً من الائتلاف الموضوعي بين مكونات الشعر على النحو الذي عبر عنه قدامة بن جعفر حين تكلم على ائتلاف عناصر النظم، أو العلاقة بين مكونات النظم عامة

التي أشار إليها كمال أبو ديب[1]، وربما خرج الأمر عن تحديد جان كوهين الذي افترض ارتباط الطاقات الصوتية بالدلالية ارتباطاً يولد في الأصل شعرية الشعر أو ما سماه بالشعر الكامل[2]، إذ الارتباط الدلالي بمسألة النظم عند وجيه البارودي رسم مجالات الرؤية الشعرية من خلال تطويره علاقة الاختلاف بين عناصر المادة التي يتشكل منها شعره كله، أعني العلاقة بين المرأة والقصيدة، أو بين موضوع الحب وموضوع الإبداع .

الحب والإبداع عند وجيه البارودي مفردتان تختزلان تجاربه الشعرية كافة، إذ ينساق تحت إطارهما أهم ما تركه من نصوص محكومة بعلاقة تنعقد بين المرأة والقصيدة، أو بين الحب والإبداع، وهما خطان ناظمان للتجربة الشعرية في مضمارها المنظوم، ومن ثم فإن هذين المحورين يحددان المسافة بين البارودي والعالم ويتحكمان بمجال الرؤية الشعرية، إذ هو لا يرى في هذا العالم سوى المرأة والقصيدة، ومن خلال تلازمها يعي موقعه في الوجود.

إن المسافة الموضوعية بين وجيه البارودي والإبداع محكومة بالمحتوى الشعري أو بالموضوع الذي نصطلح على تسميته بالغزل بالمعنى الواسع جداً للكلمة، ومن هذه الجهة تحيل القراءة الخطية لشعر البارودي أنه كرس كل شاعريته للكلام على هذا الموضوع، أعني التغزل بالمرأة، والواقع أن المرأة في شعر البارودي قناع يمكن كشفه من خلال النظرة الكلية العميقة إلى العلاقة بين ما هو مختلف أو متشابه في عالم وجيه البارودي وبين ما هو متنافر أو ما يشكل من حيث العلاقة ثنائية ضدية على غاية من التباين، ومن ثم يمكن قياس درجة الانزياح عما هو أصل في هذه المسألة، مثل أن يكون الغزل غاية الشاعر أو وسيلة للوصول إلى غايات أبعد تتمثل بالتعبير عن رؤية تحكم وجوده، ومن ثم يعبر عن ذلك الوجود بصورة مقنّعة، وقد تكون تلك الصور امرأة أو طبيعة أو أية

---

(١) أبو ديب، كمال ( في الشعرية ) ص:١٣.

(٢) كوهن، جان ( بنية اللغة الشعرية ) ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ص:٩.

ظاهرة وجودية تمكنه من بلوغ ما وراء الأشياء، ومن خلال استطلاع قصائد ديوانه المسمى بـ (سيد العشاق) نجد أن الشاعر لا يتعلق بعلاقات التضاد مثل تعلقه بعلاقات الاختلاف، فهو بكلمة واحدة يرى ذاته فيما هو مختلف لا فيما هو مضاد، أعنى أنه يرى في الإبداع والمرأة ما يعدل ذاته ووجوده، ولا يرى ظلاً لذاته في الظواهر التي تشكل ثنائيات ضدية متنافرة، وعليه لم يتقنّع الشاعر بصور التضاد في العالم ليظهر ذاته من وراء وشاح، لأن الكلام على القانون المتضاد الذي يختزن الثنائيات المتغايرة في العالم شيء غير ذاته، وهنا بدا للبارودي أن فكرة الإبداع تتجسد في موضوع مختلف وهو المرأة، ومن هنا نفهم إلحاحه الشديد على ربط القصيدة بالمرأة، أو بمعنى آخر موضوع الإبداع بالغزل الصريح الواضح. وعليه نفهم سبب الإلحاح على ذكر المرأة في كامل شعره، إذ هو لا يذكرها بهذه الصورة المتكررة إلا لكونها سلماً للارتقاء إلى عالم الإبداع، فمن أجل ذلك تحولت إلى معادل لوجوده، وهي في الوقت نفسه عنصر من العناصر المكونة للنظم، ذلك لأن النظم عند البارودي لا يقوم على عناصر صناعية فحسب، وإنما يقوم على عناصر معنوية أدخلته في عالم حافل بالحياة وبالرؤى، ولم يستطع أن يلج إلى عالم الشعر إلا من خلال النظم ومن خلال المرأة، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن تعلق الشاعر بالمرأة على هذا النحو اللافت للنظر يؤدي في النهاية إلى رؤية وجودية وعى من خلالها أنه لن يحوز صفة المبدع إلا من خلال وسيلة، فكما كانت الخمر وسيلة أبي نواس إلى الإبداع الخالد كانت المرأة وسيلة البارودي للتميز . وفي ضوء هذه العلاقة لا معنى للفصل بين شعر النواسي والخمر، كما أنه لا معنى لحذف عنصر المرأة من شعر البارودي وحذفها من شعر نزار قباني ومن شعر عمر بن أبي ربيعة، لأننا في مثل هذه الحال نفرغ التجربة الشعرية من محتواها، ومن ثم نلغي إمكانية تحقق الشعرية في نتاج هؤلاء الشعراء جميعاً.

إن تعلق البارودي بالغزل كل هذا التعلق لا يدل على أنه أراد أن يضيف شاعراً آخر إلى شعراء العربية الذين اختصوا بهذا الباب، أي إنه ليس كعمر بن أبي ربيعة، كما أنه لم يكن يسعى ليكون نزار قباني آخر، وإنما كان تركيزه على موضوع الغزل للتعبير عن رؤية وجد من خلالها أن الانحياز إلى هذا الموضوع يعبر فيه عن فهم جديد لطبيعة الإبداع والوجود وحاملهما الأساسي إنما هو المرأة / القصيدة .

لقد كان هنالك تساؤل دائم في ديوان البارودي عن حقيقة العلاقة بينه وبين المرأة، فحديثه عن مفاتنها، وأسرارها، وعطرها وملابسها وأفعاها، لا يعدل من حيث القيمة الفنية تركيزه على محاورته إياها وما يناله منها كالقبلة التي كانت في كثير من الأحيان مجالاً للبوح، ثم يأتي حديثه عن الاختلاء بها، وكأنه ينهض سبباً لإثارة المشكلات النفسية التي يحب كثير من الدارسين الوقوف عندها لاستخلاص نتائج لا تنضوي تحت إطار الهدف الخالص لروح الفن وروح الأدب، والمفارقة أن المرأة كما يصورها في شعره هي التي كانت تدعوه إلى الاختلاء بها، وفي ذلك مؤشر دال على التعلق بالمختلف، بمعنى أن إسناد الرغبة إلى الآخر من شأنه تغييب ظاهرة التحليل النفسي الذي يركز على الأنا في محور أدبي يصعب من خلاله تحديد الغريزة الدافعة إلى الفن.

في القصيدة السابقة ينفتح محتوى النظم من خلال فعل القول المسند إلى متكلمة غائبة، يقوم الشاعر بعرض الحوار عنها، والمهم فيما يرويه الشاعر عنها يتمثل بما زعمه في البيت الثالث:

**قـدمت عـذراً واهيـاً وزعمـت أن          الـشعر ينبـع مـن خيـال الـشاعر**

بمعنى أن الخيال، كما يزعم الشاعر في هذا البيت، مبعث الشعر، وهذا هو سبب العتاب في الأصل وسبب الخصومة وسبب المشكلة برمتها كما تطرحها حكاية القصيدة، وبعد ذلك تحاول القصيدة من خلال المرأة أن تثبت فكرة مختلفة فحواها أن القصيدة ليست من وحي خيال الشاعر وإنما تنبثق من

العشق، ثم تسجل القصيدة بعد ذلك انتصاراً للعلاقة بين المرأة والمبدع، وليس بين الخيال والشاعر،إذ المرأة هنا تمكنت من أن تجذب الشاعر إلى حيزها عبر علاقة العشق لتكون الرشفات التي يرتشفها من فمها رشفات إبداع تنتج شعراً خلاقاً، وبذلك انفلت فعل الإبداع هنا من هيمنة الخيال، ليدخل في هيمنة العشق، ويمسي الشاعر في ضوء ذلك مستسلماً للمرأة التي ينهل من ثغرها رحيق الإبداع:

**مازلت أغريه ويرشف من فمي عبا ويسبح في جحيم زافر**

**حتى كبحت جماحه وجعلته هراً شآمياً بغير أظافر**

في هذين البيتين تُختتم القصيدة، وتُحسم القضية موضوع الجدل بين المرأة والشاعر لتكون الخلاصة أن الشاعر لا يطوقه إسار من جهة المحتوى كما تطوقه علاقة العشق، وكذلك لا يطوقه إسار من جهة التعبير كما يطوقه النظم، وهو في المجالين مستكين إلى كل هذه القيود لكنه وجد مساحة وافية ضمن سلسلة من القيود ليسبح فيها، تمثلت بالانزياح قليلا عن النظم المعهود، ليرى ثمة خصوصية تعبر عن ذاته بالتكرار والعبارات المنغومة، ويرى ثمة مساحة أخرى يتيحها له المحتوى لتسبح الدلالة لديه في حيز الرؤية الوجودية التي تقر في آخر الأمر أن الإبداع ليس من صنع الخيال لأن هذه هي القاعدة، وإنما الإبداع من فعل العشق وهذا هو الانزياح، من أجل ذلك لم يقدم نفسه هنا شاعراً مبدعاً مفاخراً بخيالاته، وإنما قدم نفسه شاعراً مفاخراً بعشقه للمرأة التي تبعث في نفسه الإبداع والتميز في آن واحد.

إن متابعة القراءة بغية تبيان حدود الرؤية الشعرية عند وجيه البارودي، لا تتم إلا من خلال استنطاق النظم . فالبوح عن علاقة الاختلاف والمغايرة لا يمكن أن تكون خارج إطار النظم، لأننا نريد كشف حقيقة تلك العلاقة غاضين الطرف عما يمكن أن يقوله الشاعر عن تفسير تلك العلاقة حتى لنفسه أو لخلصائه في أثناء حياته، فإن حدثت مثل هذه المكاشفة فتقدير شخصي

سيختلف قطعاً عن التساولات التي يطلقها التحليل النقدي لجملة من النصوص، وبلغة أخرى مكاشفات القصيدة غير مكاشفات الشاعر بكل تأكيد، وهي بالضرورة غير المكاشفات التي تظهرها القراءات النفسية التي تتحول في كثير من الأحيان إلى وثيقة إدانة للشاعر، لأنها في واقع الأمر تفتش عن زلات اللسان ومزالق القلم لتضبط الظواهر المرضية في شخصيته، وفي هذه الحال تصبح الظاهرة الأدبية خارج موضوع التحليل.

والواقع أن هنالك دراسات كثيرة منها دراسة خريستو نجم عبرت عن هذا المنحى فوسعت دائرة الحوار حول التركيز الشديد على موضوع التغزل بالمرأة عند نزار قباني مثلاً لتخرج إلى توصيف بعيد عن الظاهرة الأدبية، وهو أمر لا يمكن أن تقوله القصيدة.

ونَعُدّ اليوم التساؤل عن سبب جعل وجيه البارودي المرأة موضوعاً متكرراً لتشمل أغلب أقواله الشعرية من باب سوء التقدير، لأن التعلق بهذا التساؤل سيفضي إلى نتيجة حتمية ولكنها مزيفة فحواها أن ثمة نقصاً في حياته قد استكمله بموضوع الغزل. والحقيقة أن موضوع الغزل في شعر الرجل يشف عن رؤية إبداعية قبل كل شيء، يقول(١):

| | |
|---|---|
| **١- هجرتُ وما هجرتُ وذاك حبٌّ** | **كفنُّ الشّعر في بيت القصيد** |
| **٢- وكنت يرانيَ الجيران يوماً** | **فما أحد رآني من جديد** |
| **٣- قطعت مع النوى شوطاً بعيداً** | **سيحملني لأبعدَ من بعيد** |
| **٤- ولكني مع الهجران أدنى** | **إليها اليوم من حبل الوريد** |
| **٥- لجأتُ لخوضِ أسلوبٍ مقيتٍ** | **عسى أنجو من اللّغط الشديد** |
| **٦- فتكرار الزيارة كان ذنبي** | **ومن لي بالعدول عن المزيد** |

(١) البارودي، وجيه ( ديوانه) ص:٣٢١.

٧- ولو أني كبحت النّفس طالت علاقتنا إلى أمدٍ بعيد

٨- ولكني أُساقُ برغم أنفي إليها في قيود من حديد

٩- سماعي صوتها يشفي غليلي ويلهمني أغاريد الخلود

١٠- ويحملني الخيال إلى حماها فأغنى بالخيال عن الوجود

يحيل النص على أكثر القضايا المثارة في النص السابق، وقد عرضناه قصداً لتأكيد أصالة النظم عن وجيه البارودي، ولعلنا من خلال الإلحاح على أهمية النظم نطمح إلى جعل النص الأول نموذجاً يحظى بمزيد من التأكيد، لتمسي الممارسة النقدية بعد ذلك أقرب إلى الموضوعية منها إلى الأحكام التلفيقية الناجمة عن الانطباع، فمن هذه الجهة نريد من جديد إبراز العلاقة بين النظم ودواعيه الصوتية وإحالاته الدلالية لبيان مجالات الرؤية المتمثلة هنا بالانزياح عما هو ظاهر وعما هو معهود.

ليست الصورة التشبيهية التي جاءت في مطلع النص مستقلة في دلالتها عن النظم إذ الحب كما تريد أن تقول الصورة الفنية منوط بالشعر الذي يكون بيتاً للقصيد، ونريد أن نشير إلى أن الشعر متباين ومترجح بين السطح والعمق، وأعمق ما يكون الشعر في بيت القصيد، فبيت القصيد قرارة الشعر وجوهره وصفوته، ولكن ما فحوى الدلالة التي تنطوي عليها الصورة هنا، فهل يريد أن يقرن الحب بالشعر من جهة العمق؟

قد يكون هذا المعنى ممكناً، بالطبع من الجهة التي تسمح بإطلاق الدلالة من قبل القارئ، وهنا تحدث مشكلة في التفسير ومن ثم في الفهم، فإذا كنتُ أفهم هذا المستوى من المعنى، فليس من الضروري أن يفهمه غيري على هذا النحو، وهنا يتحول التفسير إلى صورة من صور الجدال الفارغ، وهو أمر لا ينصر موضوعية النقد، وإنما يدعو إلى جعل الدلالة غير مقيدة حتى لا يصح هنالك معنى ولا تثبت في الفهم ظاهرة من ظواهر الفن على الإطلاق، وبذلك يصبح الفهم عائماً والمعاني الشعرية سابحة في أثير لا يتناهى.

إذن ما الوسيلة لتقيد الدلالة في مثل هذا الشاهد، وما مرجعية المعنى فيه، هل تعود للقارئ أم للنظم؟

إن النظم هو الذي يتحكم في الدلالة، لأنه معيار في الأصل، والدلالة انزياح عن الأصل، ولفهم الانزياح لا بد من الرجوع إلى المعيار أو إلى النظم الذي يشكل قرينة دالة على المعنى، وعلى هذا الأساس نرى أن التكرار هنا وهو عنصر نظمي صوتي استحكم في المعنى، فغدا من الممكن تعيين وجه الشبه بين الحب والشعر بكلمتي (هجرت وما هجرت)، وبين هاتين الكلمتين تخُتصر المسافة الدلالية بين مسألتي الحب والإبداع، إذ الهجر وعدم الهجر هو الذي يحدد العلاقة بين المحب والمحبوب وبين الشاعر والشعر، وفي ضوء ذلك تتحدد العلاقة بين العناصر المكونة للصورة، ليقف الشاعر على مسافة واحدة من الحب والإبداع، أو من المرأة والقصيدة، فإذا اختار الهجر بات بعيداً عنهما معاً، وإن اختار الوصال تملكه العشق والإبداع في آن واحد، مما يدل على أن المرأة وسيلة للإبداع، والإبداع مهوى فؤاده وفيه معنى وجوده.

إن الصورة الآنفة تمثل التقاء واضحاً بين عناصر النظم وعناصر الدلالة لتنجم عن ذلك الالتقاء سمة شعرية، مثل أن تتضافر العناصر الآتية لتشكل محورين بينهما تعالق شديد على النحو الذي يشير إليه الجدول الآتي:

| الطاقات الصوتية | الطاقات الدلالية |
| --- | --- |
| \ | \ |
| النظم | المادة |
| \ | \ |
| الشكل | المحتوى |
| \ | \ |
| اللغة | الفكر |

والتعالق بين هذه العناصر المختلفة من حيث كون النظم شكلاً، والدلالة مادة، ناجم عن ارتباط اللغة بالفكر في الأصل، غير أن ذلك الارتباط لا يعني

أكثر من التقابل القائم بين الثنائيات عامة، بدليل أننا نربط الفكرة الواحدة المجردة بعبارات مختلفة. وقد يؤدي ذلك إلى علاقة تكاملية بين العناصر، وقد تنتفي تلك العلاقة بسبب انتفاء التساوي بينهما، مثل أن يكون الشكل غير مساو للمحتوى، واللفظ لا يساوي المعنى والرمز لا يعدل المرموز له، إذ كل عنصر من تلك العناصر قد ينقص أو يزيد عن نظيره فيقرب من التكامل أو يبتعد عنه، وقد اهتدى ابن قتيبة إلى هذه العلاقة فقسم الشعر طبقاً للعلاقة بين اللفظ والمعنى ضمن إطار النظم إلى أربعة أضرب(١):

| | | |
|---|---|---|
| لفظ جيد | | معنى جيد |
| لفظ جيد | | معنى رديء |
| معنى جيد | | لفظ رديء |
| معنى رديء | | لفظ رديء |

ابن قتيبة هنا لا يشير إلى أن اللفظ الجيد ينجم عنه بالضرورة معنى جيد، لأنه لاحظ ارتباط اللفظ الجيد بالمعنى الرديء (لفظ جيد معنى رديء)، كما يرتبط المعنى الجيد باللفظ الردئ (معنى جيد لفظ رديء)، وإنما أراد التعبير عن إمكانية تحقيق الجودة من خلال اشتراك اللفظ والمعنى في وظيفة تكاملية، بعيداً عن علاقة التساوي بينهما، ومن المحال الوصول إلى النتيجة التي أقرها ابن قتيبة من خلال علاقة التساوي، لأن التعبير عن العلاقات الأربع من خلال مفهوم الاختلاف قد يفضي إلى التكامل أو العكس. من هذه الجهة نفهم سبب ربط الحب بالشعر أو بالنظم في الصورة التي قدمها وجيه البارودي في مطلع نصه الآنف، إذ الحب محتوى أو موضوع، والشعر أو النظم شكل، فهما مختلفان، وهذه العلاقة يمكن أن تؤدي إلى نظم مضاد للإبداع، أو إلى نظم مبدع يكون الحب بمنزلة السبب والإبداع بمقام النتيجة، وفي هذه الحال

(١) ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ص:١/٣٤.

يغدو الحب / الإبداع (بيت القصيد) أو قرارة ما يصبو إليه الشاعر في هذا الوجود.

إن مفهوم الهجر أو انعدام الوصل الدائم، يحيل على علاقة غير ثابتة بين الشاعر والمرأة من جهة وبين الشاعر والقصيدة من جهة أخرى، وما يبتغيه ليس أية قصيدة ولا أية امرأة، بل يريد قصيدة تحمل غايات وجوده، وامرأة تنفث في روحه حباً مبدعاً ومن خلالهما يبلغ غايته أي «بيت القصيد»، إذ النساء كثير، وكذا الأشعار التي يمكن أن تخرج في إطار من النظم متاحة للناظم، غير أن المرأة العصية المتميزة، كالقصيدة المتميزة ليست حاضرة في ذهنه في كل ساعة، من أجل ذلك كان يشكو من دوام الهجر، وطول مدة القطيعة بينه وبين ما هو متميز في الوجود:

**ولكنـــي مــع الهجــران أدنـــى إليهـا اليوم مـن حبـل الوريـد**

وكان بوسع البارودي أن ينجز نصوصاً شعرية مغسولة من هاجس التميز في حياته، وكان بوسعه أن يبقى على وصال دائم مع المرأة لو استطاع كبح جماح النفس، غير أن نفساً لا تعرف للحب قرارةً وللإبداع نهاية سكنت جسمه ليبقى في ظمأ دائم إلى وصال ينشد فيه التفرد:

**ولو أني كبحت النفس طالت علاقتنـــا إلـــى أمـــد بعيـــد**

لقد كان يسعى إلى علاقة مميزة وقصيدة مميزة، من أجل ذلك كان ينظر بشوق إلى اللحظات التي تفتح أمامه نافذة الإبداع، وتتكشف له المرأة المثال التي تلوح له في ظلال متعددة، ليبقى في وصلها وهجرها على طرفي نقيض، إنه أشبه بانتظار غائب في حاضر أو حاضر في غائب، وهو هروب من المرأة وإليها وهذا هو القيد الذي لا يجد سبيلاً للتخلص منه، لأنه قيد يخفضه ويرفعه في آن واحد، ويدخله في عالم الإبداع تارة ويخرجه منه تارة أخرى ليبقى معلقاً

بين الواقع والمثال، غير أن الإصرار على التعلق بما هو متميز في نطاق ما يسمح به القيد حلم قابل للتحقيق:

**ولكنــي أســاق بــرغم أنفــي إليهــا فــي قيــود مــن حديــد**

وبناء على ذلك تصاغ الرؤية الشعرية المتميزة، ويتضح في آخر الأمر هدفه من السعي الحثيث إلى المرأة المتميزة لأنها تبعث في نفسه إبداعاً خالداً:

**سماعي صوتها يشفي غليلي ويلهمنـــي أغاريـــد الخلـــود**

ومن الواضح أن أغاريد الخلود أو الشعر المتميز هو المقصود ببيت القصيد الذي كان حاجة ينشدها، وما من سبب بمقدوره أن يبعث في نفسه الغاية سوى المرأة موضوع العشق .

لم تكن الرؤية التي تنبثق من علاقة الاختلاف التي تصل إلى درجة التكامل في شعر وجيه البارودي علامة فريدة، وإنما هي قاسم مشترك بين عدد كبير جداً من قصائد ديوانه، والمعنى الذي نريد أن نشير إليه هنا يتصل بتكامل الموضوع المتصل بالمرأة مع الفكرة الواضحة لدى الشاعر والمتصلة أساساً بإدراك علاقة وجودية بينه وبينها، وأثر ذلك في إبداعه، وخلاصة ذلك المعنى أن المرأة هي القصيدة التي يتميز وجوده بتميزها، وإذا كان مطلب البارودي يتحدد بقصيدة مميزة وإبداع فريد، فإن وسيلته إلى الارتقاء إلى الذروة لا يمكن أن يكون إلا من خلال التعلق بعلاقة العشق مع امرأة متميزة قادرة على بعث قصيدة متميزة في نفسه، ويبدو لنا من خلال بعض قصائده أنه لا يريد أن يدخل في مساومة في هذه القضية، ولاسيما في قصيدته التي سماها «الأرمل المتوحد» التي دافع فيها دفاعاً قوياً جداً عن وجوده ضمن ما تتيحه القصيدة المتميزة والمرأة المتميزة، مصرحاً بوضوح أن جوهر هذه العلاقة يمس كيانه ووجوده وإبداعه إذ يقول(١):

(١) البارودي ( ديوانه ) ص:١١٧.

| | |
|---|---|
| ١- إن غبتِ عنـي أو حضرتِ سـواءُ | راضٍ بمـا يرضـيك لا أسـتاءُ |
| ٢- وتأكـدي أنـي أهـشّ مبـرراً | لك كل ما نقلتْ لي الأنبـاءُ |
| ٣- مهمـا سـعى الواشـون قلبـي ثـا | بتُ الأركان لم تعصف به الأنواء |
| ٤- وإذا لمحتـك فـي طريقـي أكتفـي | وليخسأ الواشـون والرقبـاء |
| ٥- لا حاجـة للوصـل يفعـل أخـذها | بـالعين مـا لا تفعل الـصهباء |
| ٦- أنـا أرمـل متوحـد أحيـا مـع الـ | ـجدران لا صـحو ولا إغفـاء |
| ٧- المـن والـسلوى همـا الزقـوم فـي | حلقـي إذا لـم تـشترك حـواء |
| ٨- معشوقتي تلك التي انفردت من الدّ | يـوان فهـي قـصيدتي العـصماء |
| ٩- تـوحي إلـيّ الـشعر معـسولاً ومنـ | ـغوماً فـشعري للقلـوب غـذاء |
| ١٠- لا فضل لـي إلا الهـوى فهـي التـي | تملـي ومنـي لهجـة وأداء |
| ١١- معـشوقتي هبـة الـسماء وحبهـا | قـدري ولـوم اللائمـين هـراء |

يشترك هذا النص مع النصين السابقين في خصائص عدة أهمها الميل الواضح إلى استدرار الطاقات الموسيقية على صعد مختلفة، والانعطاف إلى التدوير، أو إلغاء الفراغ بين الصدر والعجز. كما هو الشأن في البيت التاسع:

**تـوحي إلـي الـشعر معسولاً ومنغو      مـاً فـشعري للقلـوب غـذاء**

إن التركيز على النغم (الشعر معسولاً ومنغوماً) فيه إحالة على الجانب الإمتاعي للقصيدة، ذلك الجانب الذي ينطوي عليه النّظم، وهذه خاصة يدركها الشاعر من أجل ذلك أخذت مكانها في بنية القصيدة بوصفها مكوناً صوتياً يتصل بدلالة واضحة، ومن هذا الباب ارتبط المسموع (المنغوم) بالمتذوق (المعسول) لتكون القصيدة مزيجاً من هذين العنصرين اللذين يكونان القصيدة في عرف البارودي، فالمسموع هو النظم المبدع النابض بالأصوات المنتظمة التي تسهم في خلق الإيقاع داخل القصيدة، وفي الوقت نفسه ترمي إلى إيجاد تناغم بين ما هو داخلي أعني العالم النفسي للشاعر وما هو خارج عن النفس

وخارج عن القصيدة، إذ القصيدة لا تتأسس على ما هو داخلي فحسب، وإنما تتأسس على صهر ما هو داخلي بما هو خارجي، بدليل أن الانفعال والتوتر في القصيدة مبعثه أثر خارجي، إذ أحس الشاعر أن هنالك من حاول أن يفسد عليه عالمه الداخلي الذي قام بترتيبه بعناية فائقة حيث تكون القصيدة والمرأة، ولم يكن الغضب الشديد الذي انبعث من القصيدة دفاعاً عن الحب أو الميل إلى المرأة بوصفها مجالاً للمتعة، وإنما كان دفاعاً عن الإبداع والوجود، إذ المرأة التي استشاط غضباً من أجلها ما هي إلا قصيدة عصماء .

هنا يحدث الانصهار الكلي بين ما هو داخلي وما هو خارجي، لتغدو القصيدة بوصفها صوتاً نابعاً من أعماق النفس صدى للمرأة التي يتجسد فيها صوت الإبداع ليحدث الالتقاء بين فعل العشق وفعل الإبداع على نحو لا يدع مجالاً للشك بأن صوت التغزل الذي تعلو نبرته في كل ديوانه «سيد العشاق» له دلالة واسعة على كلفه بفعل إبداع متميز له مغزى عميق يجوز التفسير البسيط الذي يقول إن البارودي ميال إلى المرأة ليشبع غريزة أو ليسد نقصاً، ذلك لأن المرأة لديه تجسد سؤالَ إبداعٍ حراً طال بحثه عنه في عالم سدت عليه السبل (بالفولاذ) يقول[(١)]:

**١- حاولتُ أبحثُ عن حلٍّ يناسبُني — فكلُّ حلٍّ بدا لي ليس يُرضيني**

**٢- ولم أزل باحثاً حتّى انتهيتُ إلى — سدٍّ منيعٍ من الفُولاذ لا الطين**

**٣- والنّاس تَعجبُ من وضعي ولي خُلقٌ — ولي شبابٌ فإني جِدٌّ مغبونِ**

**٤- عشقتُ تفاحةً لا لست أبدلُها — بغيرها من ثمار الخَوخ والتين**

**٥- ولست أستاء من خالٍ يعنفني — فالعشقُ مستحكِمٌ واللّوم يغريني**

**٦- وكلّ خالٍ غبيٌ لا يَمُتُّ إلى — سرِّ الحياة بتصميم وتكوين**

**٧- نام الخليون في أمن وفي دَعَةٍ — والعاشقون على جمر الكوانين**

**٨- والعشقُ موهبةٌ لم تكتسب ولها — شعرٌ أعُلُّ به قلبي فيظميني**

---

(١) البارودي (ديوانه) ص:٣٢٢.

٩- تمـرُّ بــي كـلّ يـوم ألــفُ سـاحرةٍ من الحسان وحرز العشق يحمينـي

١٠- عنـدي تعاويـذُ أشـياخٍ أعـوذ بهـا من العيـون ومـن شرّ الشّياطين

١١- فيها من السّحر ما يغري الحبيب فلا أخشى جفاءً ورُغم الأهل يدنيني

١٢- متـى تتـاح لأهـل العـشق مرحمـةٌ تمشي الأمورُ بها في شرعة الدِّين

١٣- إنّـي لمنتظـرٌ لـم ينقطـع أملـي فـسدرةُ المنتهـى سـراً تنـاديني

قام النص هنا على عناصر التكوين ذاتها التي نهضت عليها سائر نصوص البارودي، مع تميز واضح يظهر في الاعتماد على الانزياح الدلالي الذي بدا بوضوح في البيت الثامن، ثم تكررت صورته في البيت التاسع، وفي البيت الحادي عشر، وأما البيت الأخير ففيه تتمثل الرؤية التي تحدد المصير الذي يؤول إليه المبدع.

إن العناصر التي تشتد في لحمتها مع النموذج السابق يمكن الإشارة إليها هنا بالنظر إلى الدلالات التي أكدتها نصوص سابقة، فالشاعر هنا يسعى إلى عشق يتميز فيه وجوده، وقد استحال العشق في ضوء إلحاحه هذا إلى موهبة، ومن هذه النقطة يتشكل الانزياح الدلالي في النص، ومن هذه النقطة أيضاً ينفصم النص في دلالته الخاصة عن النصوص السابقة، بمعنى آخر إن النص جزء من تجربة أسهمت في صياغتها سائر نصوص البارودي من الجهة التي تريد أن تثبت أن الشعر متصل اتصالاً عضوياً بالمرأة، ولكن ليست أية امرأة، ويتميز عنها في الوقت نفسه ليدل على أن الشاعر لا يكرر ذاته في كل نص، من أجل ذلك عمد إلى لون من الانزياح الدلالي في محاولة إلى خلخلة ما هو مستقر في الفهم، أو ما هو معتاد كأن يكون الشعر موهبة، وبمجرد قولنا إن الشعر موهبة، يعني أن عناصر النظم مغيبة، ليمسي الشعر موهبة أولاً ثم يأتي النظم أو تمهير الأدوات ثانياً، والنص الذي بين أيدينا يسجل انحرافاً أو انزياحاً بالغ الأهمية، في قوله إن العشق موهبة، ويريد العشق الشعري، أو الشعر حين يختلط بالعشق ففي هذه الحال يغدو العشق موهبة، ذلك أن العشق يعني الإبداع والتميز والخلق والشعر والنظم، وإلا ما معنى أن يكون العشق المجرد عن هذه المفهومات موهبة؟

إن قوله: العشق موهبة انزياح عن القول الشائع: الشعر موهبة، وانسجاماً مع هذا الاستعمال الخاص للغة يؤسس النص سائر انزياحاته الدلالية ليغدو السحر معطلاً، و التعاويذ لا تنجي من الوقوع في الحب؛ لأن ذلك في الأصل هو الغاية من السحر ومن التعاويذ التي من شأنها أن تصرف المرء عن الوقوع في الحب، وإنما كانت تجنب الشاعر هنا من الوقوع في الحب المبتذل . إن التعاويذ بمعنى آخر تقيه من الوقوع في حب عادي يقول:

**تمــر بـــي كــل يــوم ألــف ســاحرة     من الحسان وحرز العشق يحميني**

بمعنى أن الحرز الذي يقيه من الوقوع في حبائل الحسان، هو ذاته الذي يحمله على الوقوع في حب متميز، لهذا لم يقل الحرز المضاد للعشق، بل قال حرز العشق، فهو هنا يريد عشقاً آخر غير الحب الذي يقع بين رجل وامرأة . إنه يقصد عشق الإبداع الذي يجعل منه كائناً متميزاً بوصفه عاشقاً للإبداع الذي يتفجر في نفسه من جراء العشق الحقيقي .

وتتأكد هذه الدلالة بقرائن أخرى في النص إذ يبدو للشاعر في البيت الحادي عشر أن التعاويذ التي بحوزته تنجيه من الوقوع في حب ذوات العيون الواسعة أي الحسان، كما تقيه من شرور الشياطين، وهنا إشارة إلى مجاوزة النسق المعرفي بهذا الخصوص، إذ الشعر والحب في الأحوال العادية يرتبطان بمس الشياطين، وقد جرت العادة أن يتوهم الناس أن الشياطين هي التي تنفث الشعر على ألسنة الشعراء، وكذا الحب في الأساس، ومن الطريف أن ابن حزم الأندلسي قد وضع كتابه «طوق الحمامة في الألفة والألاف» لمداواة أهل العشق، وكذا مجنون ليلى كما يروي الأصفهاني قد حمل إلى الحرم ليشفى من حبه(١). وكذلك بدت الفكرة الموروثة القائلة بأنّ لكل شاعر جنياً يلهمه الشعر مستقرة، وفي الوقت نفسه آزرتها المباحث النقدية الحديثة التي وصلت بين الشعر والإلهام، بمعنى أن الباعث على قول الشعر في الأساس شيء غامض لا يحسن تحديده في جهة من

(١) الأصفهاني ( الأغاني) ص:١١/٣٢٤.

الجهات، ومن هنا وقف الشاعر والعاشق على مسافة واحدة من مسألة الحظر، فكلاهما يعمل فيما يؤدي إلى شبهة. والشاعر الذي يريد أن يبحث عن وجوده ومن ثم يريد أن يدافع عن ذلك الوجود، لا بد له من إطلاق الأسئلة الكثيرة في هذا الباب، أعني أنه يحاول باستمرار اختراق المتشابه أو ما يحمل على الشبهة فيما هو مختلف، لا لشيء إلا ليدرك مغزى وجوده، ومن ثم يدافع عن كينونته وواقعه، فالشاعر المبدع يتوسل بالإبداع لإزالة الشبهة والتشابه عن نفسه، لأنه يجد نفسه دائماً في قلب عملية الإبداع دون أن يقدم توصيفاً مقنعاً لها، وهنا بدا للبارودي أن يدافع عن كينونة الإبداع في نسق القيم، وهو وإن لم يكن قد قدم كشفاً حقيقاً لتلك العلاقة أعني العلاقة بينه وبين عملية الإبداع إلا أنه كان من الطامحين إلى جعلها قيمة تعترف بها الأديان، لهذا قال:

**متــى تتــاح لأهـل العـشق مرحمــة          تمشي الأمور بها في شرعة الدين**

والقضية التي يريد البارودي أن يحيل عليها هنا أبعد من ذلك الاعتراف على أية حال، لأن مؤدى جهده في تأمله أحوال الوجود أدى به إلى الكلام على رؤية أو ربما نبوءة تحسم الجدل في هذه القضية برمتها، بمعنى أن البشرى جاءته وانتهى الأمر لهذا جعلها نهاية للقصيدة:

**إنــي لمنتظـر لــم ينقطــع أملــي          فــسدرة المنتهــى ســراً تنــاديني**

إذن القصيدة أداة الإبداع وأداة العشق التي تحمل البشرى، لأنها في واقع الأمر كشف عن المصير، ولطالما تساءل الشعراء عن مؤدى التعلق بالإبداع، ولم يكن مثل ذلك التساؤل على أية حال من منجزات التفكير المعاصر، إذ سجل التاريخ الشعري مثل ذلك التساؤل لأول مرة في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم، وبالضبط حين نزلت سورة الشعراء، حينذاك جاء حسان بن ثابت وعبدالله ابن رواحة إلى الرسول صلى الله عليه وسلم يبكيان، فقالا له يا رسول الله إنا شعراء، وهذه سورة الشعراء قد نزلت، بمعنى أنها انطوت على ما يدين الشعر والشعراء بوصفهم كما تقول السورة يقولون مالا يفعلون «وهذا ظاهر في قوله تعالى:

﴿**والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون ويقولون مالا يفعلون**﴾(١). والرسول صلى الله عليه وسلم كما تقول الرواية، بشّر حسان بن ثابت وابن رواحة بأنهما ليسا من جملة هؤلاء الشعراء الذين يطولهم قول الله تعالى بالإدانة، ولفت النظر إلى أن الآية الكريمة تنطوي على استثناء في قوله تعالى: ﴿**إلا الذين آمنوا ...** »(٢).

وعلى هذا الأساس سلمت صورة من الشعر بريئة من الإدانة، وسلمت من الشبهة، ولكن متصيدي الذنوب في كل عصر ما لبثوا أن وضعوا القصيدة في قفص الاتهام على الدوام، ولم يكن الدافع إلى ذلك الصنيع إلا النيل من العمل المبدع الخلاق، ومن هنا نفهم السبب الذي أغضب البارودي ممن رد شعره إلى دائرة المنكر أو المحظور، وقد أشار بوضوح إلى تلك اللحظة التي تدخل الفعل العبقري المتميز في إطار العرف والدين والقيم لأن ذلك كله لا يناهض الدين ولا القيم ولا العادة، والمسألة برمتها أن النظر العادي لا يمكن أن يطول الغاية التي يسعى إليها المبدع، فقصار النظر هم الذين عناهم الشاعر قوله:

**وكل خال غبي لا يمت إلى ... سر الحياة بتصميم وتكوين**

هؤلاء بالفعل هم من يدرك المشتبه فيما هو متشابه، وهم ذاتهم الذين يردون ما ليس بمتشابه إلى المشتبه، وهنا تتركز قضية الشاعر بكل تأكيد، لأن الخليين الذين أشار إليهم لا يدركون سراً من أسرار الحياة، وليس بوسعهم أن ينفذوا إلى صميمها ولا إلى جوهرها، ووقوفهم عند الظواهر هو ما ضاعف من حجم المشكلة، فتضاعف بذلك جهلهم، والشاعر في هذه الحال لا يستطيع إلا أن يقف في الجهة المقابلة، أي في الجهة التي لا تأخذ بالظاهر ولا تُحكم بالمتشابه، وإنما تغريه الأعماق وتفتن ناظريه الجواهر وتشده المختلفات لأنها موطن الكشف عن الخبايا، وهي من ثم مبعث الرؤية ومكمن أسرار الوجود، والشاعر الحقيقي لا يدرك معنى

---

(١) سورة الشعراء آية ٢٠.

(٢) سورة الشعراء الآية نفسها.

لوجوده في تعامله مع الظواهر؛ لأنه صاحب كشف وصاحب رؤية استباقية تجوز كل ما هو محدود وما هو مطوق بالحس.

الشعر أو الإبداع أو المرأة عند البارودي وسائل للكشف، ومجال لبث الرؤى والتصورات الوجودية، وشعره لا يريد من هذه الناحية أن يختزل تاريخاً طويلاً من الأفكار على أية حال، لأنه في الواقع ليس سجلاً لتطورات الفكر الإنساني. إن الشعر عنده أثير لا يطوقه المحدود، وهو من ثم غير محكوم بالمعرفة الموضوعية، فإذا كان على هذه الصورة أصبح بالفعل شعراً متشابهاً وأصبح كذلك مجالاً للشبهات، والمشكلة أن شعر البارودي مع نزوعه الشديد إلى المختلف والمتميز كان عند قوم ممن عاصر الشاعر موضع تشابه وشبهة في آن واحد، وهذا ما زاد في عذاباته، لأنه أدرك أن شعره قد وقع في نفوس نفر من الناس في الموقع الخاطئ، فعذبه أن يكون زير نساء، وعذبه أن يحمل كل شعره على قاعدة واحدة لا تحكم إلا بالمتشابه ولا تحكم إلا بالشبهات، وهو لا يريد كل ذلك وإنما أراد أن ينفذ من خلال المرأة إلى جوهر الحياة، ومن خلال الشعر إلى جوهر الإبداع، وأراد أن يتوسل بهذين الرمزين ليلتحم بالوجود . إنها رحلة أبدية ومسيرة كونية تلك التي تحمل البشارة بصورة خفية لا يدركها من تعلق بالظاهر، ولا يدركها من تعلق بالمتشابه، وعلى هذا الأساس دعته القصيدة السابقة التي أسس فيها علاقة عشق أبدي إلى أن يبوح بسر الإبداع الذي كان يختصر وجوده في الحياة حين تمثل له السر الخالد في رمز لا يقدر الدارس الحيدة عنه حين أخبره بقوله:

**إنــي لمنتظــر لــم ينقطــع أملــي          فــسدرة المنتهـــى ســـراً تنـــاديني**

هذا هو البوح الذي يكشف سر التعلق بالمطلق وبالجوهر وبفعل الإبداع السرمدي الذي يبعث في نفس المبدع الحق ضرباً من اليقين، وهو البشارة والأمل المنتظر بالخلود، وهو من ثم النداء المبشر، ولكن النداء هنا لم يأت إلا من خلال الوحدة بالإبداع أو الوحدة بالعشق أو بالتكامل مع المرأة / القصيدة. إن الشبهة حاصلة من المتشابه إذن، والبارودي في كل شعره يعاني من التشابه الذي يحيل على

شبهات، ولاسيما أنه قد اختار العشق محوراً لشعره، والعشق شبهة كما أن الشعر بحد ذاته شبهة، ألم يترك لبيد بن ربيعة العامري الشعر بعد إسلامه ليخرج نفسه من مضمار التحدي الذي أحالت عليه فكرة الإعجاز؟ ولكن المشكلة التي تراءت للبارودي هل الشعر كله متشابه، ثم هل العشق كله شبهات؟

حسمت القصيدة السابقة هذه القضية في مصلحة العشق وفي مصلحة الشعر، لأنها صرحت بأن العشق ينطوي على مغزى الحياة وهو الجوهر، والتعلق بالجواهر من خلال العشق علاقة خاصة ومختلفة، والشعر ليس مجالاً للزعم بل هو مجال للكشف ومجال للرؤية ومن خلاله تأتي البشارة بشأن المصير المرتجى، إذ لا شيء يدل عليه مثل ذلك السر الذي جاءه من خلال القصيدة أعني سدرة المنتهى، ولهذا سينتظر الفوز في النهاية لأنه على يقين بأن المبدع الخلاق والبارئ المكون لكل شيء ومالك الملك يجزي من عباده من تميز وأبدع، وفي ذلك تأكيد ما هو أصل في هذا الكون ألا وهو الإبداع المتميز الخلاق .

إن الكلمة الحاسمة في القصيدة جاءت كما قلت في مصلحة العشق وفي مصلحة الإبداع حامل الرؤية، وفي آخر الأمر جاءت في مصلحة النظم أي الشعر الكامل في أصواته ودلالاته، فإذا كانت علاقة العشق أعمق نقطة في القصيدة السابقة أي قرارتها فإنها أيضاً تمثل ذروتها، فالعشق له في النص ذراعان واحدة: تمتد لتطول الرؤية حين يكون العشق موهبة، وهنا تبلغ القصيدة بمعناها الشعري القائم على الانزياح غايتها، والأخرى تمتد إلى النظم لتجعل منه حاملاً للعشق والإبداع، وهذا ما عبرت عنه القصيدة صراحة:

**والعشق موهبة لم تكتسب ولها        شعر أعل به قلبي فيظميني**

لم يقل إن العشق فطرة، بل قال موهبة والفارق بينهما أن الفطرة تحيل على ما هو متشابه، والموهبة تحيل على ما هو مختلف، فالناس متشابهون في الفطرة ومختلفون في الموهبة، وهذا يؤدي إلى فهم آخر إذ العشق المختلف بوصفه موهبة غير مكتسبة تتجسد بقالب من النظم المتميز أيضاً، بمعنى أن

شعره لم يكن مجرد خطرات وجدانية، وإنما كان نزوعاً إلى التميز ووسيلة للرؤى وبرزخاً للوحدة مع الوجود.

إن الشعر الخلاق المتميز عصي على صاحبه، لهذا يبقى الشاعر المطوق بأسئلته المحيرة في حال من الظمأ على الدوام، وفي ذلك مؤشر أن القصيدة لا تنساق إلى الشاعر لمجرد طلبها، فاستدعاؤها لم يكن من باب التعبير عن تجربة عاشها بالفعل فأحب أن يسجلها لتكون صورة من التذكار، يلوذ إليها في خريف عمره أي حين تصد عنه الحسان، وهو الأمر الذي شكا منه معظم من قال شعراً، وإنما كانت القصيدة عنده فن الممكن، كذلك العشق عنده يجوز حدود اللذة بالجسد ليستحيل ضربٌ منه نفحةً صوفيةً تلوح في حياته كما يلوح الضوء الخافت من خلال سجف متتابعة تاركة ظلالا لا تتناهى، يقول(١):

| | |
|---|---|
| **١- حبي تحوّل بعد طول العمر عشـ** | **ـقاً واستحال تبتلاً وتصوفا** |
| **٢- كان اشتهاءً جانحاً فغدا** | **تراتيلاً أرقَّ من النسيم وألطفا** |
| **٣- الحب عند الناس مقصوراً على الشهوا** | **ت ينـدر من زكا وتعففا** |
| **٤- لكن حبي للجمال عبادة** | **يا فوز من بالضم والشم اكتفى** |
| **٥- سكري بأنفاس الحبيب ودفئه** | **حسبي هواه ترفهاً وتقشفا** |
| **٦- وأنا المطيع إذا تمنت حاجةً** | **إن أشرها بالروح لم أكُ مسرفا** |
| **٧- الألفُ والألفان أنفقها على** | **ما تشتهي ويروق لي أن أضْعُفا** |
| **٨- ما ذاك عن طمع ولكن واجب** | **ألا يكون الحسن إلا مترفا** |
| **٩- فالعطر والتجميل والأزياء باهظة** | **وتقضي أن أكون مكلَّفا** |
| **١٠- يتطلب الحسن الرفيع رعايةً** | **ليظلَّ ممتنعَ الجناب مشرفا** |
| **١١- هي قدس أقداسي حياتي حبُّها** | **عمقاً بإيماني وحساً مرهفا** |

---

(١) البارودي (ديوانه) ص:١١٩.

١٢- أنا بالتقشف والتصوف صرت روحاً        قد برى جسدي الهوى حتى اختفى
١٣- حلّقت في جو الجمال مرفرفاً        ومكثت فيه مطوِّقاً ومُعرِّفا

قد يكون مقصوداً أن نؤخر الكلام على تجليات العنوان في شعر البارودي إلى هذا الموضع الذي نريد أن ننهي الكلام فيه على دلالة النظم موطن الشعرية في شعر البارودي، ذلك لأن العنوان الذي تلبسه القصيدة حركة خارجة عن بنيتها في أكثر الأحيان، أعني أن كثيراً من القصائد لا تنبعث من عنوانها، ومع أن الرومنسيين من الشعراء هم الذين أحدثوا العنوانات بين يدي قصائدهم، تمييزاً لقصائدهم من قصائد الكلاسيكيين ولاسيما من شعراء العربية الذي قدموا شعرهم السابق بلا عنوانات، إلا أنهم قليلاً ما ينجحون في جعل العنوان منبثقاً من القصيدة أو القصيدة منبثقة من عنوانها، من أجل ذلك نجد غالبيتهم يصنعون العنوان بعد أن يفرغوا من نظم القصيدة، وصناعة العنوان لا تتأتى على أية حال من بنية القصيدة، وإنما تستأصل من جسدها كأن يأخذ الشاعر عبارة منها، أو أنه يسميها تسمية تتطابق أحياناً مع موضوعها وفي أحايين كثيرة لا تتجاوز الدلالات الصوتية.

والبارودي هنا على غير العادة قد أخرج القصيدة من رحم عنوانها، أو أن العنوان بالفعل لبس القصيدة فتولد منها، لا بل أصبح جزءاً من مكوناتها، وليس ذلك فحسب بل إن العنوان (المرحلة الأخيرة) له دلالة واضحة على نضج التجربة واستواء الرؤية، حتى عُدَّ هذا العنوان مركز التجربة الشعرية بكاملها، فكانت هذه القصيدة نواة الرؤية التي تحدد علاقته بالأشياء وبالعالم .

في هذه القصيدة يعي الشاعر ذاته، ويتحدث عن تجربته، ويقرأ العالم من حوله بكل وضوح. إنه بمعنى آخر يقرأ نفسه وعالمه ضمن إطار الشعر الذي استحكم في رؤيته كامل الوجود.

يتحدث الشاعر في هذه القصيدة التي جعلها نهاية مرحلة النضج الشعري عن تحول آلت إليه قناعاته في أخريات حياته بشأن موضوع استحكم فيه وهو الحب، إذ الحب الذي شمل حياته الماضية لا يعدو كونه ميلاً فطرياً للمرأة أو ربما كان نزوة تنزو إليها النفس للحاجة التي تمور في أنفس الخلق جميعاً، أما

في نهاية المرحلة التي يحددها في هذه القصيدة فقد تحول الحب إلى عشق، والعشق عنده منزه عن أية حاجة وعن أية رغبة، لأنه منوط كما قلنا بالإبداع، حتى أمكن القول في السابق: إن القصيدة والمرأة جسد واحد في عالم المادة، والعشق والإبداع شيء واحد في عالم الروح، والتحول المثير هنا أن الشاعر أراد أن يتنصل مما هو مادي . إنه بمعنى آخر ينفذ من خلال القصيدة / المرأة، من الجسد المادي إلى عالم روحي، فلم يجد سبيلاً إلى ذلك سوى الاتحاد المطلق بعالم المثل من خلال نفحات التصوف والتبتل، أي الإيمان المطلق والوحدة الأبدية مع العالم العلوي.

كان الحب عند وجيه البارودي سيرة عابثة قضى شطراً من زمانه فيها متمتعاً كما يتمتع المحبون جميعاً، ولكنه الآن تخطى حدود الحب البشري، ليقع في العشق المقدس، وهنا تتبدل سائر القناعات لتتسع الرؤية فينقلب الشعر عنده تسبيحاً والنظم ترتيلاً والجمال عبادة .

إن الخيط الدنيوي الذي حسب الناس في زمن البارودي أنه موصول بقصائد الحب في شعره له في هذه القصيدة دلالات أخرى في ضوء ذلك التحول، وصحيح أنه كان يطيع الحبيب كما يطيع المحبون محبوباتهم، ويسخو في الإنفاق عليها كما كانوا يسخون، ولكن ذلك عنده أبعد من اقتناص لذة أو الظفر بحاجة يرضى بها الجسد المكبل برغباته، إنه يجوز حاجات الجسد إلى حاجات الروح التي لا ترضى إلا أن يكون الحسن مترفاً ليمسي سامياً ويغدو قدسياً تماماً كما أراد أن يصفه البارودي:

| | |
|---|---|
| **مـا ذاك عـن طمـع ولكـن واجـب** | **ألا يكــون الحــسن إلا مترفـــا** |
| **يتطلــب الحــسن الرفيــع رعايــة** | **ليظـل ممتنــع الجنــاب مــشرفا** |

إن مؤدى الحب الروحي الذي عبّرت عنه هذه القصيدة هو الذوبان في ذات المحبوب، ومن خلال هذه الرؤية الصوفية يبدو الترفُ الظاهرُ، تقشفاً وتصوفاً من حيث الجوهر، وهنا ينهض الانزياح الدلالي في القصيدة ليحيل على مجانبة الشاعر النسق المعرفي السائد، إذ التقشف والتصوف لا يكون

بإبراز الترف عادة، وإنما يكون بالخشونة وتجنب كل ما هو ممتع، فهذا ظاهر التقشف وهذا ظاهر التصوف، والبارودي أراد أن يؤسس معنى مناهضاً لما هو معروف في هذا الصدد، فدخل عالم التصوف بصورة مختلفة، صورة مترفة باذخة، لا لشيء إلا لأنه مولع بما هو مختلف .

لم يكن المظهر الممتع للجمال عند الباروي مجرد صورة، تبعث في نفسه حبوراً وبهجة، كما هو شأن الجمال الذي يشي بالإمتاع، بل إن الجمال قد دعاه إلى التقشف والتصوف، لأنه لم يرد منه ما يشحن الجسد باللذات، وإنما أراد أن يبعث في نفسه السمو والعلو، من أجل ذلك كان الجمال المترف البالغ الروعة قد أهلك جسده وبراه حتى تلاشى في قدسية الجمال وهالته الباهرة، وبالمقابل سمت روحه وتنزهت عن الحاجات المادية، ليتحقق بذلك شرط العشق بمعناه الصوفي، وهذه إحالة على ذلك اللون من العشق الذي ينفذ من خلال الظواهر إلى الجواهر المكنونة ليتحد معها اتحاداً مطلقاً، يقول:

**أنا بالتقشف والتصوف صرت روحاً قد برى جسدي الهوى حتى اختفى**

لقد كان العشق بمعناه الصوفي الروحاني ملاذا لعشق البارودي على ما بينهما من مسافة مجازية في التعبير، فإذا كان للتعبير الصوفي عن العشق الإلهي درجات تتراوح بين التصوير المادي والمعنوي،إذ تعبير مالك بن دينار وسفيان الثوري وشفيق البلخي يعد مادياً إذا ما قيس بتعبير رابعة العدوية التي بلغت في تعبيرها عن عشقها الإلهي المعنوي والمجازي شوطاً لم يصل إليه عاشق على الإطلاق، فإن تعبير البارودي قياساً بالتعبير الصوفي عامة لم يبلغ ذلك المستوى الذي بلغه عشق المتصوفة، مع أنه يريد أن يمضي في عشقه على نحو ما مضى أصحاب التصوف في عشقهم، ولإدراك ذلك الفارق نسوق ما روي عن رابعة العدوية حين قالت: «ما عبدت الله خوفاً من الله فأكون كأمة السوء إن خافت عملت، ولا حباً بالجنة فأكون كأمة السوء إن أعطيت عملت ولكني عبدته حباً له وشوقاً إليه»(١).

---

(١) أبو طالب المكي ( قوت القلوب )٨٣/٣.

ومؤدى ذلك الحب عند الصوفية عشق الذات الإلهية عشقاً تكتمل فيه وحدة الوجود كما يقول المتصوف الفارسي فريد الدين العطار، إذ تتحول المحبة إلى محبة الخلق للحق، وهي من ثم استجابة لمحبة الحق للحق، دليلهم على ذلك قوله تعالى:﴿**يحبهم الله ويحبونه**﴾ (المائدة ٥٤) وهذا ما يسميه الصوفية ذات العشق أو العشق المطلق، وهو جامع لكل الكمالات، ويسمون تلك الكمالات الحسن والصفات الإلهية وكلها إنما تتجلى عن ذات العشق.(١).

فالعشق عند البارودي وإن جاء بلفظ المتصوفة أو على صورته إلا أنه لا يؤدي الدلالة نفسها، ذلك لأن عشقه دنيوي، أو أنه عشق إبداعي، ولكنه يمضي على نهج المتصوفة، إذ التنسك والتقشف والوحدة المطلقة مع ذات المحبوب ما هو في الواقع إلا التحام بفعل الإبداع، وذوبان فيمن يلهم الإبداع إلا وهو المعشوقة، وهنا تكمن الغاية من العشق، ويكمن المغزى من فعل الإبداع الذي لايني يرتقي بصاحبه حتى يحسب أنه صار في ذلك الإبداع في رتبة إن لم تبلغ رتبة المتصوفة فقد تعلوها تميزاً وهنا يتجلى سؤال شعرية الشعر .

---

(١) المصري حسين مجيب (بين الأدبين العربي والفارسي )ط١ مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٥ ص:٣٣٤.

# الفصل السابع

## شعرية الحداثة

## في قصيدة «حب إلى مطرح» لسيف الرحبي

١- سيف الرحبي شاعر عماني معاصر، أسهم في حركة الحداثة الشعرية إبداعاً ونقداً[١]، وقدم نماذج كثيرة اندرجت تحت إطار قصيدة النثر، وقد آثرنا النظر إلى قصيدته المسماة «قصيدة حب إلى مطرح» بوصفها استجابةً للتحولات الفنية التي طرأت على الشِّعر المعاصر، وتمثيلاً موضوعياً لما آلت إليه قصيدة النثر بصورة خاصة، بوصفها مقترحاً جديداً من مقترحات التحديث الشّعري في هذا الزمن.

والواقع أنّ الشعر المعاصر في نماذجه الحداثية لا يزال يواجه اليوم إشكاليات جمة، معظمها ناجم عن عدم نجاحه في الوصول إلى وجدان القارئ، إذ تتلخص مشكلته الحقيقية في إخفاقه البين في توصيل طروحاته الحداثية بصورة مقنعة إلى جمهور الشعر[٢]، وفي ضوء هذه الإشكالية طفت على السطح مقولات نقدية من

---

(١) الرحبي، سيف ( مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور رأس المسافر) المطبعة المشرقية عمان ١٩٨٩م.

(٢) ينظر على سبيل المثال إلى العدد ٢٩ من مجلة نزوى العمانية وفيها مقالة عن ( قصيدة النثر وإشكاليات التسمية ) وفيها وصف لمرحلة التشتت التي مرت فيها قصيدة النثر، كما ينظر إلى كلام أدونيس ( فاتحة لنهايات القرن) وإلى المقابلة التي نشرتها مجلة نزوى مع أنسي الحاج العدد ٢٩١ الصادر في يناير ٢٠٠٢م وقد نفى في أثناء ذلك تأثره بالتجارب الشعرية الحداثية الفرنسية فيما نظمه من أشعار تحت مسمى قصيدة النثر، واعترف أنه تأثر بأدونيس، وأما في مقدمة ديوانه (لن) فقد اعترف باعتماده على آراء سوزان برنارد .

شأنها التخفيف من شدة هذه المسألة فحواها أن نهج القصيدة الحداثية اليوم يستلزم تغيير أوضاع التلقي الأدبي، فقصيدة النثر مثلاً لها ثقافتها، إذ تُعنى بتعدد الأصوات، كما أنّ بنيتها اللّغوية لا تُدرك إلا بالقراءة؛لإمعانها في التأمل، وهي من ثَمَّ تتخلى عن صفة الإنشاد، قاطعة بذلك مسافة سحيقة في التطور الأدبي، ولاسيما في انزياحها عن أصول الفن الإنشادي التي ثبتها الشعراء منذ القدم.

**٢- ثقافة الحداثة:**

لا يزال الجدال محتدماً حول قصيدة النثر، ولا يزال الناس في خلف واسع إزاء مشروعية وجودها، مع أنّها ظهرت منذ أكثر من نصف قرن من الزمان، والمشكلة التي تواجهها القصيدة النثرية، فيما أرى أنّ النّقد الأدبي إلى الآن لم ينجح في تقديمها للقارئ تقديماً لائقاً، كما أنّ نفراً من الشعراء الذين تسموا بشعراء قصيدة النثر لم يثقفوا أنفسهم بثقافة الحداثة، وقد وجدت قصيدة النثر نفسها بين إسارين: إسار الناقد المتزمت الذي لا يريد أن يؤسس حواراً جاداً حول قضية الحداثة كما تطرحها قصيدة النثر، وإسار الشاعر الذي يميل إلى التحلل من القيود الشعرية من دون أدنى معرفة تمكنه من وعي قضية الحداثة المعاصرة، ويُستثنى من هؤلاء الشعراء نفر قليل وعى قضية الحداثة في بُعدها اللُّغوي وفي بعدها المعرفي فنجح في تقديمها تقديماً مثيراً.

والحق أنّ للحداثة الشّعرية كما تعرضها نماذج قصيدة النثر جانبين: الأول لغوي، والآخر فكري، فالجانب اللّغوي لا يَمسُّ الوحدات الشِّعرية بقدر ما يمسّ التراكيب أو مورفوجية اللغة، ففي ضوء تراكم الاستعمال الشّعري أصيبت كثيرٌ من الصيغ والتراكيب الشِّعرية بشيخوخة أو تشوه يحول من دون استعمالها على الدوام، ولاسيما أنّ الحاجة العصرية التي تلح باستمرار على تراكيب جديدة تطول صميم الحياة الحالية، دعت إلى مجاوزة الأنساق التركيبية الشعرية الموروثة، وهذا تجاوز للشّعر وليس تجاوزاً للغة، أو هو خروج على قواعدها، فبين الأمرين بون شاسع، وقد أشار نفر من الدارسين إلى أنّ قصيدة النثر تسعى إلى تجاوز اللُّغة وتجاوز التراث

وتجاوز كلّ معرفة قديمة(١)، وهذا الكلام ليس فيه ما يعضد الصواب إلا مسألة واحدة وهي مجاوزة التراث الشعري، وبالأخص تراكيبه الشّعرية، وبغض النّظر عن الآراء التي قدمها النُّقاد عن غايات الحداثة وأهدافها، إلا أنّ محاورة النماذج الجيدة منها تشير إلى أنّ التجاوز إنما بدا في مجال التركيب الشِّعري ولا شيء سوى ذلك.

إذن قضية الحداثة الشعرية تستهدف تحديث العبارة أو التركيب الشّعري، وهذا إنّما نجم عن إجراء يستحكم في آليات التعبير كالوصف والإضافة والإسناد بغية إيجاد علاقات جديدة بين الوحدات الشعرية.

أما على المستوى الفكري والمعرفي، فإنّ الحداثة الشّعرية شأنُها في ذلك شأن الحداثة عامة أرادت تأسيس معرفة جديدة طارئة(٢)، تنبعث من رحم التحديث التركيبي الشّعري، وهذا المخاض العسير نجمت عنه تشوهات كثيرة، أصابت كثيراً من التجارب الشّعرية التي وسمت نفسها بشعر الحداثة، فكانت سبباً في عزوف كثير من القراء عن نماذجها الجديدة.

**التركيب ومجالات التحديث:**

قدّم سيف الرحبي قصيدته تحت عنوان يشي بالألفة، ويحيل على الشاعرية، فاختياره كلمة «قصيدة» لتغدو جزءاً من عنوان قصيدته النثرية محاولة لإلغاء المسافة بين الشّعرية والنثرية، وكأنه يريد أن يحسم الجدل في موضوع قصيدة النثر، فقال قصيدة، والقصيدة لغةً من القصدة أي القطعة من الشّعر، وهذا ما قصدناه من قولنا إن عنوانه فيه ألفة، ثم سبح عنوانه في مجال الشاعرية فقال: «قصيدة حب...»، وهذا التركيب أثير لدى القارئ، لما يحيل عليه لفظ حب من إيحاءات وجدانية تثري إحساس المتلقي، وأخيراً حدد فضاء لقصيدة الحب فكان في مطرح، ومطرح ناحية

---

(١) المقالح، عبد العزيز ( أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل) دار الآداب بيروت ١٩٨٥م ص: ١٤ وما بعدها.

(٢) سبيلا، محمد ( التحولات الكبرى للحداثة) مجلة فكر ونقد العدد ٢ أكتوبر ١٩٩٧م ص:٧٨.

من أرباض مدينة مسقط الحالية، فكان العنوان لهذه العلامات اللغوية محبباً مألوفاً مؤثراً، وفيه إغراء وإغواء للقارئ.

وإذا ما ولجنا في متن النّص انقلبت الألفةُ جفوةً، وتحولت الشاعريةُ متاهةً، وحارت بنا الوسائل في إدراك مقاصد التعبير الخادع في قوله:

**حين تمددتُ لأول مرة على شاطئك**

**الذي يشبهُ قلباً نبضاتُهُ منارات**

**ترعى قطعانُها في جبالِكِ الممتدة**

**عبر البحر**

**أطلقُ منجنيقَ طفولتي**

**واصطادُ نورساً تائهاً في زعيق**

**السّفن**

طوابع النثرية بادية في النص، أعني أنه تمثل قضايا التحديث الشعري الذي استهدف تحديث التراكيب الشعرية، ولا يضيره بعدئذ إن كان قد سعى إلى الإيقاع، أو إلى استمطار الوزن صناعياً، بمعنى أنّ قصيدة النثر ليست تلك القصائد التي هجرت الوزن والإيقاع هجراً قاطعاً فحسب، بل هنالك نثرية في القصائد الإيقاعية كقصيدة الرحبي هذه، وربما كان، لهذا السبب، حظها وافياً في القبول، لأنّ الجانب الإيقاعي ضَمِنَ لهذه القصيدة جانباً إعلامياً، لأنّها في آخر الأمر تخاطب جمهوراً لا يزال مفتوناً بسحر الإيقاع الشِّعري، مع أنّ مستويات الإيقاع التي كانت تصدر عن وحدة القافية أو الجناس في القصيدة العمودية تحولت هنا لتصدر عن رصف العبارة الشعرية رصفاً تحوطه العناية الباهرة والانتقاء اللافت للوحدات الشعرية التي خضعت هي الأخرى من خلال تحديث التراكيب إلى تعديلات على صعيد البنية السطحية والعميقة في آن.

فعلى المستوى السطحي لبنية الكلام نلحظ التشكيل الخطي للمفردات وقد تغير توزيعها بصورة مضادة للنظام والتناظر، ولا نعلم لماذا استقلت كلمة (السفن) في سطر، ولا نعرف أيضاً لماذا استقرت عبارة (عبر البحر) على قصرها في

سطر أيضاً، هل يعني ذلك أن الكلمة عندما تشكل وحدة وزنية، ثم تحمل دفقة شعورية مستقلة نسبياً عن نسيج التركيب، يمكن أن تستقل بسطر؟ هذا الاعتبار يمكن أن يصدق على العبارة القصيرة (عَبْرَ الْبَحْرِ)، ولا يصدق على الوحدة الشعرية (السّفن)؛ لأن هذه الوحدة الشعرية لا تشكل وحدة وزنية، لحاجتها إلى متحرك تبدأ به التفعيلة، لهذا كانت الوحدة الوزنية تطول حرفاً من الكلمة السابقة لتغدو (قَ سْسُفُنِ)، ومؤدى هذه الملاحظة أنّ المرء لا يقف على نظام في البنية السطحية للكلام في قصيدة الحداثة، وقد يكون التشكيل الجديد لهذه البنية إنما هو وليد اللّحظة الجمالية التي تستحكم بتوزيع الوحدات الشعرية على هذا الشكل أو ذاك . وهو صنيع لا نرى فيه تعبيراً قصدياً على أي حال، لأنّ كامل القصد ينصبُّ على ناحية أخرى وهي التحديث التركيبي ولا سيما في قوله (منجنيق طفولتي)، إذ الكلمتان معجميتان، ولكنّ لكلّ واحدة مجالاً دلالياً مستقلاً، وليس بينهما علاقة سيموطيقية، فما العلاقة المنطقية بين (منجنيق) و(طفولتي)؟ وهل العلاقة التركيبية المتمثلة بإضافة (منجنيق) إلى (طفولتي) تكفي لإيجاد دالة مورفوجية تؤسس في آخر الأمر علاقة منطقية؟

هنا توجد مشكلة حقيقية فحواها أن العلاقة النحوية ليست بذات منطق دائماً، وهي مشكلة عالجها تشومسكي من خلال ما اصطلح على تسميته بالنحو التوليدي، إذ العلاقة التركيبية في النسق اللغوي لا ينجم عنها نسق دلالي ينسجم مع المنطق بالضرورة، فلو قلنا: أكل الولد جزءاً من الطريق، لاستحالت الدلالة المنطقية على الحدث، مع أن التركيب صحيح نحوياً، ولكنه محال دلالياً، وكذا قول الرحبي (منجنيق طفولتي) تركيب إضافي لا تنجم عنه دلالة منطقية إلا بشرط تقبلها لدى المتلقي، أعني إمكانية تصريفها لتجري وفق منطق الشعر الذي يسمح بهذا التعبير الحداثي الذي يريد أن يملأ فراغاً في ذهن السامع، أعني قبل أن يقول الشاعر (منجيق طفولتي) لم يكن في المخيلة أفق يجمع بين (منجنيق) و(طفولة)، ذلك لأن الاستعمال اللغوي السابق كان قد وضع كل مفردة على حدة، فاستعمل كلمة (منجنيق) بمعزل عن كلمة (طفولة)، وصار حل هذه المشكلة بيد القارئ، هل يقبل هذا التركيب الجديد، أم يرفضه؟

إنّ طبيعة الشّعر تسمح عادة باجتماع ما هو متضاد ومتنافر ومختلف، وتسمي كل ذلك انزياحاً عن النّسق الشّعري، لأنه يمثل حالاً شعرية جديدة لها مرجعيتها اللّغوية، لكنها ليست مألوفة من قبل، وربما كان هذا الصنيع المتكرر من قبل شعراء الحداثة قد أشعر متلقي الشّعر أنّ الشاعر الحداثي قد استباح اللّغة فانتهك عباراتِها وتراكيبَها المألوفةَ التي غدت بعامل التقادم جزءاً من لغة الشّعر، فكان ذلك الصنيع المتكرر من قبل الحداثيين سبباً في النفور، غير أنّ الشاعر في وهمي مضطر إلى هذا التحديث في ضوء الحاجات الجمالية المتجددة، فمن هذه الناحية يمكن للقارئ أن يعقد حواراً مع هذا اللون من التراكيب الجديدة، لأن المحاورةَ الوسيلةُ الوحيدة التي تدخله في عالم النّص وفي عالم الشّاعر، وهنا لا بد من التساؤل عن مدى قدرة هذا التركيب المحدث على إنتاج الدلالة، وهذا بالطبع لا يمكن أن يحدث من دون أن يحظى هذا الانزياح الدلالي بقبول المتلقي، وعليه فإن تضافر الدلالات التي ساقها الشاعر في نسق مألوف في مقطع النص هذا يشير إلى أن هذا الإجراء قد يكون اضطرارياً وقد يكون قصدياً، ولكنه في الحالين احتل حيزاً في الكلام، فصار جزءاً من لغة النص، لذا أصبح من اللازم تعيين الدلالات وفقاً للتصور الجديد الذي يمكن بموجبه تصور منجنيق الطفولة، ولكن مع عدم الإصرار على التعيين من جهة أن القصد من منجنيق الطفولة هو الخيال الذي يُطلَقُ كما يُطْلِقُ المنجنيق أحجاره، إذ المهم أنّ هذا التعبير صالح للتداول؛ لأنه يعضد الدلالات الأخرى فيصبح في هذه الحال منتجاً للمعنى، بدليل إمكانية متابعة المشهد؛ لأن إطلاق منجنيق الطفولة مرتبط في السياق بتراكيب جديدة أخرى، كاصطياد نورس تائه في زعيق السفن، وهنا يجد القارئ نفسه أمام تركيب معقد، أعني قوله: (تائه في زعيق السفن) إذ التيه يكون في المكان، وليس في الصوت، وهذا مجال تحويلي مهم جداً على صعيد الانزياح؛ لأن التعبير بالصوت دل على خصوصية المكان، إذ المكان الموصوف هنا مدينة مطرح، وهي بيئة بحرية تنطوي على السفن والنوارس، ولهذا السبب كان زعيق السفن يندغم بالمكان، ليحل الصوت محل الصورة .

في ضوء هذا التحديث الذي استهدف التركيب، تراجعت الصورة البلاغية القديمة عن مركز الاهتمام الشعري، أو أن دورها غدا هامشياً، إذ لم يعد المجال الدلالي الذي تشي به الصورة في قوله (شاطئك الذي يشبه قلباً نبضاته منارات) باهراً، كما كان الأمر في القصيدة التقليدية، لأن التركيب اللغوي الجديد هنا استرق كل الأضواء، فلفت نظر القارئ بوصفه منتجاً فعلياً للمعنى.

وعلى أي حال فإن المقطع الذي عرضه الرجبي بوصفه فاتحة نص يشي بالجدة من جهة التركيب، استقر نواة من شأنها تأسيس خطاب شعري ممعن في التعقيد، ذلك لأنَ القصيدة أرادت على يديه الخروج من جلدها، أو أنها بالفعل استحالت صيغة من صيغ التمرد الشعري على كل ما هو ثابت، لهذا نجد الخلخلة تستهدف بنية القصيدة، مثلما تستهدف فهم القارئ، ومن ثم إلغاء ثقته بالعبارة الشعرية الموروثة . إنها بهذا المعنى تنتفض على نفسها كما تنتفض على الشعر عامة، وصحيح أنّ عنوانها أدخلها بصورة قسرية في خطاب شعري بوساطة كلمة (قصيدة)، إلا أن اختلاف أفق التلقي يفضي من خلال استقبال خطاب نصي ممعن في التنافر، إلى علاقة مضادة للخطاب، ما لم تكن هنالك مسافة جمالية تنطوي على إحالات مرجعية، من شأنها إيجاد ثقة حقيقية بين القارئ والنّص الحداثي، إذ الثقة المنشودة هنا كانت متحققة من خلال لغة الشعر القديم، والآن لم تعد هنالك ألفة ولم يعد هنالك فهم، إذ اللغة في النصوص الحداثية تخذل المتلقي، كما كانت قد خذلت الشاعر من قبل، فوجد الشاعر وسيلة لمقاومة اللغة الشعرية المحدودة بطريق الانزياح، وآن للقارئ أن ينزاح هو الآخر عن اللغة الشعرية المألوفة بطريق بناء حوار جاد مع لغة القصيدة الحداثية، وعليه كذلك أن يضع معارفه القديمة إزاء النّص الجديد موضع تعديل، ليحدث التفاعل ويحدث القبول الجمالي للخطاب، وعليه تبدو اللحظات الشعرية التي يقدمها النّص الحداثي رهن التقبل الجاد، فصار من اللازم تغيير أوضاع التلقي الشعري، وصار من الواجب أيضاً التعامل مع الخطاب بصورة واقعية، أعني النظر إلى لغة النص بصورتها التركيبية بوصفها أمراً واقعاً، لا لشيء إلا لتعيين منطق التقبل الأدبي الجديد الذي يستلزم الإقرار بواقعية الحداثة ومشروعية نهجها ومن ثم تلمس طروحاتها الحقيقية، فمن هذه الجهة تنفتح مجالات الخطاب

الشعري الجديد عند الرجبي منطلقة من تفصيلات المكان ولكن بمستواه العلوي أو السماوي:

**نجومك أميرات الفراغ**

**وفي ليل عريك الغريب تضيئين**

**الشموع لضحاياك كي تنيري**

**طريقهم للهاوية**

**أبعثر طيورك البحرية لأظل**

**وحيداً أصغي إلى**

**طفولة نبضك المنبثق من**

**ضفاف مجهولة**

**تمزق عواصفها أشرعة المراكب**

**كم من القراصنة سفحوا أمجادهم**

**على شواطئك**

**المكتظة بنزيف الغربان**

**كم من التجار والغزاة**

**عبروك في الحلم**

هنالك مجال تشكيلي ترسمه اللّغة في هذا المقطع، إذ تبدو صورة مدينة مطرح، وقد انفتحت زاوية النّظر إليها من علٍ، وطبيعي أن تبدو الظواهر للناظر إليها من تلك الزاوية بغير حجمها الطبيعي، وبغير منطقها الحقيقي، ثم يغدو كل شيء في العالم لديه قابلية التحول بحسب منطق الشعر نفسه، وإذا كانت النجوم التي في سماء مطرح مضيئات، فإن ضوءها يتراءى في النص تيجانَ أميراتٍ يحكمن الفراغ، والفراغ الذي يعنيه هنا ليس خلاءً، أي إنّه ليس مجرداً من الوظائف الواقعية، لأنّ تلك النّجوم المضيئة مسخرة لتنير دروب عشاقها إلى الهاوية . والملاحظة المهمة التي تفضي إليها الدّلالة هنا أن الهاوية لا تحتاج إلى شموع وأضواء وإنارة،

ولكن هذه الدلالة جاءت مبنية على مسافة التضاد التي تشي بها كلمة (ليل)، مشفوعة بإضافة كلمة كاشفة للظلمة وهي:(عريك)، وهذه الكلمة جاءت موصوفة بكلمة (الغريب)، يقابل كلّ ذلك نازع حركي متمثل بصيغة المضارع (تضيئين)، وعليه تمت الدفقة الشعورية باستكمال جانب التضاد المنعقد أساساً بين صيغة اسمية (ليل) وصيغة فعلية (تضيئين) في محاولة للخروج من تعبير اعتيادي كانت تنتظم وفقه علاقة مشابهة بين اسمين كتقابل ( ليل نهار)، لكن التضاد هنا جرى مجرى آخر فأخذ الوحدة الشعرية (ليل) مجردة من وظيفتها، إذ لم يقل إنّ الليل مظلم مثلاً، مستبدلاً بظلام الليل وحدة جديدة تمثلت في (عريك)، وهنا يحدث خلل في وظيفة الليل، أو أن النص جرده من أخص وظائفه وهو الستر، إذ الليل ستر، غير أنه هنا تحول فأضيف إلى العري،(ليل عريك)،فصار فاضحاً بعد أن كان ستراً، وبهذا تحلل من وظائفه الحقيقية، ولما أراد المنشئ أن يؤسس طباقاً في النص جاء بوظيفة حقيقية للنهار فقال (تضيئين) ليستقيم له تركيب متضاد جديد كل الجدة، مدللاً على إمكانية التحول بمسارات عدة منها ما يمس بنية اللغة حين طابق بين اسم وفعل، ومنها ما يمس الدلالة مثل مطابقته بين حقيقة الليل وصفة النهار، تاركاً المجال لمضمرات التركيب كي تسبح في فضاء دلالي واسع، ومعبراً في الوقت نفسه عن قدرة القصيدة لتثير مقداراً لا يُحدُّ من التخييلات التي تستلزم استدعاء كل العلاقات الغائبة ليتحقق الفهم.

والدفقة الشعورية الثانية جاءت مع تتمة المقطع، وفيه انتقال سريع من المجال الحركي الذي يمثله التضاد السابق، إلى حال من الثبات، وقد تم ذلك حين أراد الخروج من الماضي الذي تراكم في ذاكرته، أو الخروج من سلطة الزمن، من أجل ذلك كان الفعل الشعري مبعثراً ما هو قار وثابت في أطواء الذاكرة، ومن ثم إعادة شحن النفس بأحاسيس جديدة يبلغها بطريق الاستماع من جديد إلى نبض مطرح، وهو نبض طفولي متجدد يحيل على ديمومة الحياة في المكان، فاستوجب ذلك غسل الذاكرة بصورة دائمة ليستوعب على الدوام دفقات جديدة ومتجددة.

يُدخل النّصُ مدينةَ مطرح في مساحة أسطورية مجهولة، ومن هنا كانت مكاناً انطوى على كل المتناقضات، إنّها بتعبير آخر مخزن الأساطير ومكمن

الرموز، ومبعث الرؤى، وموئل الأفكار، إذ القراصنة الذين مروا بها لم يفعلوا أكثر من أن يسفحوا أمجادهم على شواطئها، والأمجاد هنا بمنزلة الدماء، ثم يستحيل صوت الغربان نزيفاً، وقد حدث الانسجام بين سفحوا ونزيف، غير أن كل كلمة جُعلت في تركيب مغاير لما هو مألوف، إذ تبدو هنالك منافرة بين (أمجادهم) و( سفحوا)، وهي المنافرة نفسها التي تقوم بين (نزيف) و(الغربان)، والأصل أن يرتبط (نزيف) بـ (سفحوا) لأنهما من حقل دلالي واحد، لأن (نزيف) يتسق مع (سفحوا). غير أن تلك العلاقة في النص غير مثبتة، والقارئ يبلغها بالنظرة الشاملة التي تظهر الوحدات الشعرية مبعثرة، وهو أمر يتسق ومجالات التجربة أو المعنى العام القائم على بعثرة الأشياء لتصبح حائمةً كالعصافير التي أطلقها الرحبي من ذاكرته، وهو بالمقابل يبعثر ألفاظ اللغة، ثم ينشرها بصورة تشي بالتحديث.

تجديد العبارة، أو بمعنى آخر بعثرة اللغة صنيع متكرر في هذه القصيدة، يصاحبه باستمرار صهر المتناقضات لتبدو في السياق متآلفة على نحو غير معهود، لذلك بدا له أن يقرن بين التجار والغزاة الذين اجتازوا (مطرح) في الحلم، والحلم فضاء جمع التجار والغزاة على اختلاف مقاصدهم وغاياتهم، بيد أن الطرق إليها متشعبة، فليس التجار والغزاة وحدهم من قصدها، بل كانت مقصداً للقرويين الذين جاؤوا من سائر القرى ليحملوا إليها ذكرياتهم وأمنياتهم المخمرة في الجرار:

**القرويون أتوك من قراهم**
**حاملين معهم صيفاً من الذكريات**
**مطرح الأعيادُ القزحيةُ البسيطة**
**والأمنياتُ المخمرةُ في الجرار**
**الدنيا ذهبت بنا بعيداً**
**وأنت مازلتِ تتسلقين أسوارَك القديمة**
**وما بين الطاحونة والمثعاب**
**يتقيأ الحطابون**

**صباحاتٍ يطويها النسيان سريعاً**

**هذه القلاعُ بقيت هكذا تحاور**

**أشباحاً في مخيلة طفل**

**حيث بناتُ آوى يتجولن جريحات**

**بين ظلالها كموت مُحْتَمل**

تورد المعجمات المثعب وليس المثعاب، وهو مسيل الماء، وثمة تضافر دلالي بين المثعب والطاحونة لحاجتها إلى الماء الذي تتحرك به الرحى، والكلمتان، أعني الطاحونة والمثعب، لا يختصان بالدلالة على مطرح المدينة التي يمسها البحر من دون أن يخلع عنها ثوب الصحراء، فالرحبي بلا شك ينزاح عن مطرح هنا لأنه يذكرها بغير صفاتها، ربما أريد طواحين قرى الغرب الأوربي، وكان قضى شطراً من زمانه فيها، وربما تمثل من خلال الطاحونة والمثعب في تلك البقاع بحر مطرح، أي إن ذلك مجرد صورة من صور الاستدعاء، ولكنها لا تتسم بوضوح كاف من جهة العلاقة المنطقية، وكذلك تنتفي العلاقة في قوله:(يتقيأ الحطابون صباحات يطويها النسيان سريعاً)، إلا من الناحية التركيبية أو النحوية، وترتيب العبارة بحسب منطق النحو: يتقيأ الحطابون صباحات يطويها النسيان سريعاً، بين الطاحونة والمثعاب، لتعلق الظرف (بين) بالفعل (يتقيأ)، وقد تصدَّر الظرف العبارة، وهذا الترتيب الذي جاءت به القصيدة يُصنف ضمن إمكانيات القاعدة النحوية، أو ما يصطلح عليه بالتقديم والتأخير، غير أنّ المعنى لا يخضع لترتيب النحو، فما معنى أن يتقيأ الحطابون صباحاتٍ يطويها النسيان سريعاً بين الطاحونة والمثعب؟

التعبير في ظاهره خادع ومضلل، وهو أمر يتفق وطبيعة الأدب الذي لا يقدم معناه بصورة صريحة، والشاعر هنا لم يعمد للتعبير عن معناه إلى وسائل الأداء التقليدية، بمعنى أنه لم يشبّه ولم يستعر ولم يرمز، ولم يتخذ من الأسطورة وشاحاً للتعبير عن مقصده، بل عمد إلى استحداث علاقات بين الوحدات الشعرية، فقال: (يتقيأ الحطابون صباحات)، والمشكلة في المفعول به،

إذ لم يُعرف أن وقع فعلٌ على مفعول بهذه الصورة، فكيف يتقيأ المرء صباحات، والتقيؤ هنا له دلالة مقززة، في حين أن للصباح دلالةً محببة، فلماذا ضم الجمال إلى القبح في عبارة واحدة؟

هل لأن صباحات الحطابين شقية وأيامهم تعيسة، وهل لأن الفقر والحياة الضنكة تري المرء على هذه الصورة القبيحة؟

أم أن حقيقة الجمال في نظر الرحبي تنطوي على قبح، فألزمه ذلك أن يستنبط القبح من الجمال، وهو استنباط لا مسوغ له سوى البحث عن مرجعية جديدة للمعنى ومرجعية جديدة للغة في بنيتها التركيبية، والواقع أن الشاعر لا يروم تقديم معنى هنا، بقدر ما يروم نقل إحساس، وتعبيره الآنف يحمل على هذا المحمل، لأن الصباح الجميل لا يكون جميلاً بنظر الشقي المعذب، وهذا إحساس لديه قابلية التحول إلى معنى.

وما جاء لاحقاً يعضد هذا الإحساس الشقي، ولاسيما أنّ الصور التي ترسم نفسها على هيئة سراب يتلألأ بين السطور تختزن ذكريات شقية، انظر كيف تبدو القلاع الخالية تحاور أشباحاً، وكيف تتجول بنات آوى جريحات كموت محتمل، ألا يصور الشاعر في كل ذلك هيئات تحيل على عالم مترع بالشقاء، مع أنّ النص في التحنان إلى ربوع الوطن، هل الحب يختزن الشقاء، كما ينطوي الجمال على القبح؟ هذا هو المستوى الفكري للحداثة الشعرية، وهذا هو صميمه وقرارته، إنه بلغة أخرى انزياح عما هو مألوف وثابت، والرحبي هنا يزيح الحدود بين المتناقض والمختلف في محاولة لصهر كل العناصر في بوتقة القصيدة، وهنا يجيء دور النقد الذي يتعين عليه نقل كل الاختلافات والمتناقضات في النص من حيز الغموض إلى حيز الوضوح، ليأخذ التشاكل مداه، وعليه تبدو لنا سلسلة التراكيب في هذا المقطع متسقة ومتناغمة مع القصدية الفنية التي تسعى إلى إزالة الحدود بين المتناقضات، ولهذا بدا الحب في النص متولداً من رحم الشقاء والمعاناة، وهو أبقى وأعمق، ألا ترى كيف جعل الشاعر كلمة حب في العنوان، ثم أمعن في الكلام على الإحساس الشقي، فصار لهذا السبب العنوان بؤرة أو مجالاً للرؤية،

وصرنا في ضوء ذلك الإحساس نقبل من الشاعر كل ما يقوله لنا، لأن الكلام في الحب يثير الوجدان، يقول:

**وحيث كنا نرى عبر مسافة قصيرة**

**ثعباناً يختن جبلاً في مغارة**

**لم أنسك بعد كل رحلاتي التعيسة**

**ولم أنس صياديك وبرصاك النائمين**

**بين الأشجار**

**حين تمددت لأول مرة**

**كان البحر يشبه أيقونة**

**في كف عفريت**

**لأنه كان بحراً حقيقياً يسرح زبده**

**في هضاب نساء يحلمن بالرحيل**

**لم أكن أعرف شيئاً عدا**

**ارتجافة عصفور**

**في خصرك الصغير**

ثمة انتهاكات تمارسها القصيدة الحداثية ضد الفهم، وثمة محاولات دائمة لمجاوزة المنطق، فليس فيها محمول يستعين به القارئ لإدراك المقصد الشعري، ومن هنا يشعر المرء، وكأنه يتعامل لأول مرة مع اللغة، لا بل في النص تنقلب المسألة لتغدو هنالك شعرية لغة، فاللغة هنا تابعة للشعر وليس العكس، وقبل أن يلج المرء في هذا الضرب من الشعر يجب أن يعي طبيعة الشعر قبل أن يعي طبيعة اللغة، إذ اللغة هنا تتخلى عن طبيعتها، فهي تستخدم لأول مرة بهذه الصورة أو تلك، انظر إلى التركيب الجديد (ثعباناً يختن جبلاً في مغارة)، إذ الجبل موضع ينطوي على المغارة والثعبان معاً، والتعبير التصادمي جاء في قوله (كنا نرى عبر مسافة قصيرة ثعباناً يختن جبلاً) ليشي بدلالة ترمي إلى الطرق

الملتوية في الجبل، غير أن تلك الدلالة لا تتسم بوضوح كاف بسبب قوله (يختن) لتسبح الدلالة من جديد في بحر من الغموض والانغلاق انسجاماً مع عدم التعيين الذي تروغ من خلاله الكلمات عن معانيها في ضوء تركيب معقد، لم ينجز شعرياً إلا بطريق قصيدة النثر الحالية.

لا تستيقظ القصيدة بمثل هذه التراكيب على حقيقتها الشعرية إلا من خلال الصورة الفنية، والرحبي قليل الاحتفال بالصورة هنا، لذلك ترى كل ما في القصيدة يجانب المنطق ويجانب الحقيقة ويجانب الشعر، أعني الشعر التقليدي بأدواته الفنية المعروفة . إن الرحبي شأنه شأن كل الحداثيين يريد أن يؤسس بمثل هذه التراكيب معرفة وحقيقة وشعراً لا ينتمي إلى شعر سابق، مكتفياً بسيرورة اللغة، وتدفقها في سياق جديد يقطع كامل علاقاته بالتراكيب الشعرية المألوفة.

يقظة القصيدة تبدو لنا في جانبها التصويري، وأقصد باليقظة حين تستيقظ القصيدة في ضمير القارئ من خلال تقديمها صورة فنية يعي أن مجالها التخييل فحسب، لأن التعامل بالصورة الفنية ينبه القارئ على أن باب الخيال مفتوح، من أجل ذلك ينفتح عالم القارئ على عالم القصيدة من هذا الباب، ولكن اللغة تتدخل مرة أخرى، لتنسف كامل التراث القديم الذي من شأنه إيجاد ألفة ما مع الخيال الشعري، لأن الرحبي هنا يغرب في التصاوير، كما يغرب في التراكيب، وعلى هذا النحو يغدو البحر في ذاكرته أيقونة، بمعنى أنه يختصر البحر بصورة أو مسكوكة تعدل رمزياً كامل أبعاد الحقيقة، بعد ذلك يضع البحر الأيقونة في كف عفريت، ليجعله قلقاً، لأنه كما يقول بحر حقيقي، يسرح زبده في هضاب نساء يحلمن بالرحيل، وهضاب النساء مكمن الشوق واللذة والغواية، ومع الرحيل تغدو تلك المعاني عالماً تشكيلياً فريداً، يتم للرحبي إنجازه شعرياً من خلال اللحظة الأولى التي تمدد فيها على شاطئ البحر قبالة مطرح، وقد حفرت ارتجافةُ عصفور صغير في خصر مطرح النحيل قصيدةً اختزلت كل معاني الحب.

**وخلاصة القول:**

ليست الحداثة مضادة للمعرفة التراثية، وليست مضادة للغة أيضاً، لأنّ الحداثة لم تقل شعراً إلا بطريق اللغة، فكيف تناهضها إذن، وما جاء في قصيدة الرحبي الآنفة يدل دلالة قوية على أن مشكلة الحداثة تبدت في التحديث التركيبي للغة الشعرية، غير أن كثيراً من الشعراء لم يستطيعوا تقديم اقتراحات مقنعة بشأن ذلك التحديث، ولم يقدموا من ثم رؤى بشأن مشروع الحداثة في نموذج يحظى بقبول المتلقي، لذلك لا نجد حضوراً قوياً في الساحة الشعرية المعاصرة لقصيدة النثر، مع أنها موجودة، غير أن وجودها إلى الآن لم يشمل مساحات واسعة تمكنها من مضاهاة القصيدة التقليدية، لهذا لا يوجد اليوم جمهور لقصيدة النثر، مع وجود جمهور للقصيدة التقليدية، وأستطيع أن أشمل في كلامي على القصيدة التقليدية كثيراً من التجارب التي تندرج تحت مسمى قصيدة التفعيلة كشعر السياب نزار قباني ومحمود درويش، فالخلط بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة هنا مقصود، لأن هذين الضربين جذب الجمهور في هذا العصر، وأصبح السياب وقباني ودرويش حالاتٍ شعريةً لا تنفصل عن جمهور واسع جداً يؤثر قبول الشعر ممزوجاً بالتركيب الشعري وبالإيقاع، وبقيت قصائد النثر ولاسيما تلك التي تعد نماذج قوية كقصائد أدونيس والماغوط وغيرهما تخنق بين أطواء الكتب، ولا سبيل لانبعاثها على ألسنة القراء والمتلقين، وأعتقد أن شعراء الحداثة أنفسهم لا يحفظون كثيراً مما كتبوا، وأعتقد أن أحداً من القراء لا يحفظ كثيراً مما كتبه هؤلاء مع أنهم من رؤوس كتاب قصيدة النثر. هذا الاعتبار مؤشر حياة ومؤشر وجود شعري، فلنعترف أن قصيدة النثر موجودة ولكنها غير حية، والقصيدة التقليدية موجودة وحية، وهذا ليس موقفاً مناهضاً للحداثة، وليس مناصراً للتقليد أيضاً، ولكن فيه محاولة تقويم لتجربة الحداثة التي مضى عليها أكثر من نصف قرن، فهل يتوقع القارئ أن نقول إن قصيدة النثر موجودة حية، عندئذ سيقول هاتوا اسمعوني سطراً واحداً مما كتبه أصحابكم، سنقول على الفور: شعر الحداثة لا ينشد ولا يحفظ، بل يقرأ وحسب، وهذا تعبير لا يُفهم في عالم الشعر؛ لأن الشعر العربي نظم ليُحفظ وينشد، وبمجرد تخلي

قصيدة النثر عن هذه الخاصة ستدخل تلقائياً في سجال حتمي مع الشعر التقليدي، ومع ذلك ليست المشكلة في انزياح قصيدة النثر الكامل عن سنن الشعر الذي يُنشد ويحفظ، بل المشكلة في توسعها في التحديث لتطول العبارة الشعرية بكثير من التغيير، فتغدو لغة الشعر الحداثي في ضوء ذلك مغايرة تماماً للغة الشعر التقليدي، والمغايرة تلك تحتاج إلى تحديث حقيقي، بحسب ما أرى، يكسب التجارب الحداثية مشروعية الدفاع عن قضية موجودة، إلا أنها تحتاج إلى إنعاش وإلى مزيد من الدماء .

# الفصل الثامن

## شعرية الإيقاع

## في قصيدة «حزن في ضوء القمر» لمحمد الماغوط

١ – لم يسمِ الماغوط ما كتبه شعراً، فكان يعتقد أن ما كتبه لا يعدو كونه نصوصاً ليست بذات هوية، وربما كان يقصد من ذلك النأى بنفسه عن شُبهة الحداثة التي كانت ولا تزال مثار جدل بين جمهور الدارسين والنقاد.

مشروع الماغوط الحداثي كما اتضح في أول نصوصه الشعرية لم يُستنسخ، ليس لكونه تجربة عقيمة، بل لأن كثيراً من شعراء الحداثة لم ينهجوا سبل التجريب الشعري تلك التي اتبعها الماغوط، ولاسيما في مجال التراكيب الشعرية التي لم يحاول زحزحتها عن نظامها اللغوي الموروث، كما أنه لم يُجرِ تعديلات على العلاقات الراسخة فيما بينها . إنه بمعنى آخر لم يعبث باللغة، بل عبّر عن تجربته اللغوية الفريدة محافظاً على أصالة التركيب العربي إلى حد كبير، حتى إنك لا تصطدم في شعره بعبارة تثير اشمئزازك، أو تقف على جملة تخفي عنك معناه، بل تنداح لك المعاني واضحة، وتتراءى لك الألفاظ متراصة، فإذا بنفسك تسيل بين الوضوح و الرصانة، ثم يفجؤك بأنّ بين كلماته البسيطة ومعانيه الواضحة أخاديدَ سحيقةً يسبح فيها خيالك، ويمور فيها وجدانك، فتعلم أنك في صميم الشعر وفي قلب الأدب الذي يشبعك تخييلاً لا تمل من تمثله والاسترسال معه، حتى لكأن سحر القصيدة مسّ شغاف قلبك فترك فيك هزة ونشوة ولذة لا توصف؛ ذلك لأن الماغوط يريد أن يرسل في نفسك خطاباً

يستيقظ من خلاله ضميرك على شعر وكأنك تقرؤه لأول مرة، ثم تصحو فإذا بك بالفعل لم تقرأ سوى نصوص تكاد تكون مغسولة من حلي الشعر المعروفة، فتثور نفسك بالأسئلة: هل ما قرأتَ ينتمي إلى الشعر أم إلى النثر؟ ثم تغيب نفسك في متاهات السؤال لتعيد من جديد صياغة ما قرأت فإذا به كالشعر في تأثيره، وكالشعر في سحره، لكنه من جهة ثانية يتزيا بلبوس نثري، فعندئذ لا تجادل كثيراً إذا انتهت بك الأسئلة إلى أنك قرأت بالفعل شعراً يلبس نثراً أو نثراً يلبس شعراً، ولم تعد قضية الفصل بين هذين النوعين من الهموم الكبار لديك مادام الخطاب قادراً على أن يعطيك جرعة طيبة من الشعر المفعم بالإحساس والمترع بالجمال.

لقد كان الماغوط كما قال عن نفسه كاتب نصوص، ولكنّها نصوص أدبية بامتياز تنطوي على طاقات شعرية لم تكن بمتناول يد كثير من شعراء الحداثة، وقصيدته المعروفة بعنوان «حزن في ضوء القمر» من أهم النماذج الفنية التي تنصر الحداثة الشعرية بمنحاها المتوازن والقائم على حوار حقيقي مع جوهر الشعر ومع إيقاعه الجميل، يقول:

**أيها الربيع المقبل من عينيها**

**أيها الكناري المسافر في ضوء القمر**

**خذني إليها**

**قصيدة غرام أو طعنة خنجر**

**فأنا متشرد وجريح**

**أحب المطر وأنين الأمواج البعيدة**

**من أعماق النوم أستيقظ**

**لأفكر بركبة امرأة شهية رأيتها ذات يوم**

**لأعاقر الخمرة وأقرض الشعر**

**قل لحبيبتي ليلى**

ذات الفم السكران والقدمين الحريريتين
إنني مريض ومشتاق إليها
إنني ألمح آثار أقدام على قلبي
دمشق يا عربة السبايا الوردية
وأنا راقد في غرفتي
أكتب وأحلم وأرنو إلى المارة
من قلب السماء العالية
أسمع وجيب لحمك العاري
عشرون عاماً ونحن ندق أبوابك الصلدة
والمطر يتساقط على ثيابنا وأطفالنا
ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح
تبدو حزينة كالوداع وصفراء كالسل
ورياح البراري الموحشة
تنقل نواحنا
إلى الأزقة وباعة الخبز والجواسيس
ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ
نبكي ونرتجف
وخلف أقدامنا المعقوفة
تمضي الرياح والسنابل البرتقالية
وافترقنا
وفي عينيك الباردتين
تنوح عاصفة من النجوم المهرولة
أيتها العاشقة المتغضنة

ذات الجسد المغطى بالسعال والجواهر
أنت لي
هذا الحنين لك يا حقودة
قبل الرحيل بلحظات
... وكتبت قصيدة
عن الليل والخريف والأمم المقهورة
وتحت شمس الظهيرة الصفراء
كنت أسند رأسي على ظلفات النوافذ
وأترك الدمعة
تبرق كالصباح كامرأة عارية
فأنا على علاقة قديمة بالحزن والعبودية
وقرب الغيوم الصامتة البعيدة
كانت تلوح لي مئات الصدور العارية القذرة
تندفع في نهر من الشوك
وسحابة من العيون الزرق الحزينة
تحدق بي
بالتاريخ الرابض على شفتي
يا نظرات الحزن الطويلة
يا بقع الدم الصغيرة أفيقي
إنني أراك هنا
على البيارق المنكسة
وفي ثنيات الثياب الحريرية
وأنا أسير كالرعد الأشقر في الزحام

تحت سمائك الصافية
أمضي باكياً يا وطني
أين السفن المعبأة بالتبغ والسيوف
والجارية التي فتحت مملكة بعينيها النجلاوين
كامرأتين دافئتين
كليلة طويلة على صدر أنثى أنت يا وطني
إنني هنا شبح غريب مجهول
تحت أظافري العطرية
يقبع مجدك الطاعن في السن
في عيون الأطفال
تسري دقات قلبك الخائر
لن تلتقي عيوننا بعد الآن
لقد أنشدتك ما فيه الكفاية
سأظل عليك كالقرنفلة الحمراء البعيدة
كالسحابة التي لا وطن لها
وداعاً أيتها الصفحات أيها الليل
أيتها الشبابيك الأرجوانية
انصبوا مشنقتي عالية عند الغروب
عندما يكون قلبي هادئاً كالحمامة
جميلاً كوردة زرقاء على رابية
أود أن أموت ملطخاً
وعيناي مليئتان بالدموع
لترتفع إلى الأعناق ولو مرة في العمر

**فإنني مليء بالحروف والعناوين الدامية**

**في طفولتي**

**كنت أحلم بجلباب مخطط بالذهب**

**وجواد ينهب في الكروم والتلال الحجرية**

**أما الآن**

**وأنا أتسكع تحت نور المصابيح**

**أنتقل كالعواهر من شارع إلى شارع**

**أشتهي جريمة واسعة**

**وسفينة بيضاء تقلني بين نهديها المالحين**

**إلى بلاد بعيدة**

**حيث في كل خطوة حانة وشجرة خضراء**

**وفتاة خِلاسية**

**تسهر وحيدة مع نهدها العطشان.** (١)

٢- تبدو لك هذه القصيدة بسيطة ساذجة في لغتها وفي معانيها وفي تقنياتها، وتعجب لأول وهلة من بساطة الماغوط ومن سذاجة نصوصه، ثم يأخذك العجب من كلّ جانب حين تعي أنّ قصيدة الماغوط هذه أكثر بساطة من أي نص كنت قد قرأته، وأكثر من ذلك تجد أنّ الحياة المرسومة في النص أبسط من أي يوم عادي يمر عليك في حياتك المعاصرة، وتحسب أنّ من يحدثك لا يعيش تفصيلات الحياة العصرية المعقدة، فتظن أنّه اختزل السذاجة ولخص البساطة في خطاب يتراءى لك وكأنّه كلام طفل لا يحسن نظم أحاديثه أو ترتيب أفكاره، بيد أنك كلما تعمقت في قراءة النص الآنف شعرت شعوراً قوياً أنّه استدرجك إلى دائرة الحلم ثم عاد بك إلى الصحو، فإذا بك في لجة تيه لا

---

(١) الماغوط (الآثار الكاملة ) ط٢ دار العودة بيروت ١٩٨١م.

تعرف لها قرارة، أو تدرك لها نهاية، إنّه عالم القصيدة الرحب الذي يبدأ بالشاطئ الضحل ثم يدفع بك إلى أعماق الحزن والخوف والقلق والتمرد والثوران، وتلك المفردات من شأنها أن تسد عليك منافذ الإحساس فلا تملك إلا أن تشارك الشاعر فيما يقول وفيما يتصور.

عالم الماغوط الشعري عالم حزين، والشاعر أحسن التعايش مع حزنه حتى صار جزءاً من مكملات وجوده، ولو حذفنا مفردة الحزن من ديوان الماغوط لما بقي له شعر على الإطلاق، والحزن في ديوانه ينحل غربة وشقاء وعذاباً وتشرداً، إنه مخلوق تائه في خضم عالم لا يعرف النظام، إذ الحياة العصرية لم تستطع أن تجعل منه مخلوقاً مهذباً على الإطلاق، وهو من متنافرات هذا الكون، ومن متناقضات هذه الحياة، لأنه لا يستسيغ الأنماط المألوفة، ولا يحب الأمور الجارية في طباع أهل العصر، من أجل ذلك تجده مستفزاً في كلامه ومختلفاً في شخصيته، تقول سنية صالح: «أراد أن يدخل كون الشعر حيث لا سلطة إلا للمتفوقين، والبيئة المضطربة المتقلبة التي عاش مناخها، كانت تقف كالسوط في وجهه لترده باستمرار إلى الداخل فيعتصم بمخيلته . في تلك المؤامرة الكبيرة التي حاكتها البيئة ضده عظمت براءته وقوي صفاؤه، وقد أعطته تلك الإقامة السرية فرصة كبيرة للتأمل الذهني»(١).

أحلام الماغوط بسيطة كحياته، مع ذلك فأمنياته لا تتحقق، ومتطلباته البسيطة لا تجد سبيلاً إلى التحقيق، فنعجب كيف يعز عليه ما هو مباح، ويستعصي عليه ما هو مستطاع، ثم يلحف في الأمنيات ويثخن في الأحلام، فتراه فيما يتمنى ويحلم لا يجوز الحد الذي يمكنه من بلوغ مرامه إن أراد، بيد أنك لا تلبث أن تعي أنه ينحو بأمنياته نحو المحال، ويسترسل فيها ليغرقها بالخيال، فتعلم بعد كل ذلك أنك أمام شاعر حقيقي يصنع من الكلمات عالماً

(١) مقدمة الآثار الكاملة بقلم سنية صالح ص:١١.

من المعجزات التي لا تقبل التحقيق، أو أنه يصنع مأساة ثم يصبها في عالم الشعر ليشتعل بها:

**أنا راقد في غرفتي**
**أكتب وأحلم وأرنو إلى المارة**
**من قلب السماء العالية**
**أسمع وجيب لحمك العاري**

انظر إليه كيف يصنع المعنى، وكيف يفجر الإحساس بالمحال، فمن غرفته التي يكتب فيها ويحلم ويرنو إلى المارة يسمع وجيب لحمها العاري، والوجيب نبض القلب، وقد عبر عن ذلك حين أسند الوجيب للحم وأراد القلب لأن اللحم لا وجيب له، وفي ذلك اتكاء على الموروث اللغوي وعلى التقنية الشعرية التي ركبت مركب المجاز البلاغي، ولكن على غير قياس، فلم يسبق أن عمد شاعر إلى هذا اللون المجازي، والماغوط لم يسرف في الغلو ولم يرد تدمير الأسلوب البلاغي الرصين، فكان تعبيره موازيا لما هو معروف، ولم يكن مستنسخاً منه بطبيعة الحال، ولم يكن من ثم مطابقاً له تمام المطابقة، وهذا ما قصدناه من قولنا إنه حافظ على نظام اللغة التركيبي، كما حافظ على كيان اللغة الشعرية وهي تمتد بيدها لتطول عباراتها الجديدة من دون أن تترك تشوهات تذكر على جسد اللغة.

والعلو الذي بلغته القصيدة في قوله " وجيب لحمك العاري " لا يتسنم ذروة القصيدة إلا كلمح البصر، لترتد القصيدة إلى القرارة، وتعود إلى البداية وإلى البساطة والحركة العادية:

**عشرون عاماً ونحن ندق أبوابك الصلدة**
**والمطر يتساقط على ثيابنا وأطفالنا**
**ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح**
**تبدو حزينة كالوداع صفراء كالسل**

أرأيت كيف تتأزم الجملة الشعرية عند الماغوط، تبدأ عادية هادئة، فليس هنالك سوى من يطرق الأبواب الموصدة الصلدة في أثناء المطر المتساقط على الثياب والأطفال، ثم لا تلبث هذه الدفقة التعبيرية أن تتصاعد لتبلغ غاية التوتر فتصبح بموجبها الوجوه حزينة كالوداع، أو صفراء كالسل، وهنالك لحمة واضحة تمام الوضوح بين الحزن والوداع، وبين السل والاصفرار، ولكننا حين نقرأها في سياق نصوص الماغوط نظن أننا نقرأها لأول مرة، ثم نعجب من بساطة هذه العلاقات ومن أهميتها في آن، فنعجب كيف دلنا الماغوط على شيء موجود واضح، ومن الوجود والوضوح نلحظ أهمية الأشياء التي تحفل بها القصيدة.

ما يشغل الماغوط في هذا النص، وربما في نصوص أخرى، أنه يخطط باستمرار لتبلغ القصيدة ذروة التوتر، وقمة المأساة، وهو في تخطيطه هذا يمهد السبيل الدرامي أمامها، ولهذا كانت لحظات الحزن في شعره صوى تدل على عمق الإحساس بالاغتراب، وإلى هذه الناحية يرتد تطاوله وتمرده، فهو يريد أن يجعل من حزنه عالماً مأساويا على الدوم، ليعيد العالم إلى لحظة الحزن وهي لحظة التشكيل الأولى التي يمكن من خلالها إعادة ترتيب العالم وإعادة تأهيله من جديد، وهو لا يملك من أدوات التشكيل هذه سوى الخوف والتوجس والحزن والقصيدة، وحسب أن بإمكانه من خلال هذه المفردات أن يرسم عالماً جديداً كل الجدة، فما بين مشهد الوداع وبين منظر المسلول ترتسم لديه لوحة الحزن التي تطبق على العالم كله، عندئذ بوسعك أن تنفتح على مشاهد الحزن الواسعة التي تدخلك إلى البراري الموحشة والأزقة الضيقة وتبصر باعة الخبز والجواسيس، ثم تشعر وكأن القصيدة دخلت إلى نفسك فأشركتك في خطابها وصرت عنصراً من عناصرها، فتصير تلهث مع الشاعر وكأنكما خيول وحشية تعدو على صفحات التاريخ تبكيان وترتجفان وخلف أقدامكما المعقوفة تمضي الرياح والسنابل البرتقالية، وبعدئذ تخرجك القصيدة من جوفها لتريك أنّها تحركت في مساحة جديدة

فتصور لك عينين باردتين لامرأة معشوقة حقودة غطي جسدها بالسعال وبالجواهر.

ثم تعود القصيدة إلى اليقظة فإذا بالشاعر يسند رأسه على «ظلفات النوافذ» ويترك «الدمعة تبرق كالصباح أو كامرأة عارية» والصعود يبدو في الصورة التي تظهر الدمعة كالصباح الواضح أو كامرأة عارية .

يقول:

**يا نظرات الحزن الطويلة**

**يا بقع الدم الصغيرة أفيقي**

**إنني أراك هنا**

**على البيارق المنكسة**

**وفي ثنيات الثياب الحريرية**

**وأنا أسير كالرعد الأشقر في الزحام**

**تحت سمائك الصافية**

**أمضي باكياً يا وطني**

إنه حزن ينبعث من صميم الضمير الجمعي، هو حزن جمعي لا يخص إلا نشيج القصيدة التي تريد التماهي مع الحزن العام، ففي مفردة الوطن تجتمع كل الأحاسيس، وبهذا المعنى يغدو الحزن جماعياً والخطاب الشعري جماعياً، يصوغه الشاعر بألسنة كثيرة، لتنجم عنه أصوات كثيرة، فلا نقدر أن نميز في ضجة الأصوات صوت الفرد، فما بين رؤية بقع الدم على البيارق المنكسة، وتناثرها بين ثنيات الثياب الحريرية، يستيقظ الإحساس على صورة وطن بائس، لذا كان ذلك المشهد حريا بالبكاء وبالنحيب، فكيف ينبثق الفرح إذن؟ وكيف تنتصر الحياة لإحساس مكبل بالانكسارات؟ هل يكفي أن تنطوي القصيدة على صور الماضي البعيد؟ يقول:

**أين السفن المعبأة بالتبغ والسيوف**

**والجارية التي فتحت مملكة بعينيها النجلاوين**

**كامرأتين دافئتين**

**كليلة طويلة على صدر أنثى يا وطني**

**إنني هنا شبح غريب مجهول**

**تحت أظافري العطرية**

**يقبع مجدك الطاعن في السن**

هل هجرت القصيدة نشيدها؟ وهل تركت غنائيتها؟ وهل استحالت صيغة من صيغ التمرد؟ لماذا ركنت إلى الظلامية وأمعنت في الأحزان وتعمقت في اليأس؟ هل صورة الوطن لا تبين إلا من خلال الحزن والتشاؤم والسواد؟ ثم هل تلك الصور لا تتراءى إلا للشعراء؟ وما مؤدى ذلك الاغتراب؟ يقول:

**في عيون الأطفال**

**تسري دقات قلبك الخائر**

**لن تلتقي عيوننا بعد الآن**

**لقد أنشدتك ما فيه الكفاية**

ما فحوى الهروب من الوطن؟ وما سر الهروب من الشعر، وما حقيقة الاشتهاء أن يكون المرء بلا وطن وبلا شعر وبلا حقيقة؟ يقول:

**وداعاً أيتها الصفحات أيها الليل**

**أيتها الشبابيك الأرجوانية**

**انصبوا مشنقتي عالية عند الغروب**

**عندما يكون قلبي هادئاً كالحمامة**

هل حقا يريد الماغوط أن يدع كل شيء، وهل دعوته إلى العدم حقيقة، أم أن هواجسه تقوده إلى أن يبقى صوتاً تائها في الأثير ومخلوقاً مغترباً في

الأرض، لا بل إنه يريد أن يعيش من دون أرض تقله ومن دون سماء تظله، يريد أن يكون متسكعاً في الشوارع يبحث عن فضيحة وعن جريمة وعن سفينة، يقول:

**وأنا أتسكع تحت نور المصابيح**

**أنتقل كالعواهر من شارع إلى شارع**

**أشتهي جريمة واسعة**

**وسفينة بيضاء تقلني بين نهديها المالحين**

**إلى بلاد بعيدة**

**حيث في كل خطوة حانة وشجرة خضراء**

**وفتاة خلاسية**

**تسهر وحيدة مع نهدها العطشان**

تنتهي القصيدة من دون أن تبلغ مداها، ولكنها تحقن قارئها بكثير من الأسئلة، وتمور به في عوالم يحسبها تشبه عوالمه، ثم تنأى إلى مساحة حالمة، لا يدرك فيها هل الحلم الموصوف في سطور القصيدة حلمه هو أم حلم محدثه، ثم تحار به السبل فلا يملك إلا أن يبتسم من تلك الأمنيات الصغيرة التي بوسع المرء أن يطولها من غير جهد، لكنها في القصيدة تبدو عين المحال.

تبدو القصيدة أشبه بمتاهة عسيرة، لا بل إنها مخاض تولد فيه روح جديدة، تلبس القصيدة تارة، ثم لا تلبث أن تخلعها، والقارئ يشعر بذلك شعوراً واضحا، لأنه حين يمعن في ملاحقة الصور الجديدة التي تتحلى بها قصيدة الماغوط يحسب أنه يقرأ شعراً تصويرياً كالشعر التقليدي، غير أن الصورة الشعرية عند الماغوط روحها متمردة ومشاكسة وغير مطاوعة، فإذا تحدث عن شمس الظهيرة جعلها صفراء، وإذا تحدث عن السحاب صوره على هيئة العيون

الزرق الحزينة، وإذا صور الرعد زعم أنه أشقر، وإذا ذكر السنابل زعم أنها برتقالية، وإذا وصف لك جسد امرأة غطاه بالسعال، باختصار تتبدى لك الروح الحديثة في تصاوير الماغوط من دون تشوه يلحق بالعبارة، ومن دون تخريب يصيب بنية اللغة، لهذا تقبل منه هذه الروح ولا تقبلها ممن أشاع الفوضى في اللغة وخرج على بنيتها التركيبية .

لعلك تشعر شعوراً قوياً وأنت تقرأ كلام الماغوط أن اللغة حرة وتلقائية وبسيطة، ثم تبدو لك لينة لا تعمّل فيها، وهذا باب لا دخل للتخاطر فيه، ولم يكن من ناحية ثانية من صناعة الوعي، بل الكلمات في القصيدة تختار نفسها بنفسها في نسيج تتبدى من خلاله وكأنها تسبح في فلك على غاية من الانسجام، يقول:

**ورياح البراري الموحشة**

**تنقل نواحنا**

**إلى الأزقة وباعة الخبز والجواسيس**

فالأزقة وباعة الخبز والجواسيس عناصر تبدو في القصيدة متآلفة مع أنها متباينة في وظائفها وغاياتها، ولكن الحياة الحديثة جمعت كل هذه العناصر في خليط غير متجانس، لكنا في الواقع لا نتنبه عليه، لأنه أضحى من نسيج الحياة اليومية، فيأتي الشاعر ليدلنا عليه، وكأنه شيء غامض أو سري، فصارت القصيدة تمتح من الحياة الواقعية، ثم تحول تلك الحياة إلى صيغة من صيغ الرفض والتطاول أو بتعبير أدونيس أضحت القصيدة الجديدة تعبر: «عن تطلعاتنا العميقة، الرفض السري في حياتنا، والحركات الروحية الغامضة والوجه المختبئ في الظل والعتمة»[١].

لقد آثر الماغوط أن يمضي في تيار التجريب الشعري، لهذا لم يقدم نفسه شاعراً إلى قرائه، والتجريب الشعري واجه رفضاً عنيفاً من قبل الشعراء ومن قبل

---

(١) سعيد، خالدة ( في قصيدة النثر) مجلة شعر عدد ١٤ السنة الرابعة ص:٧٧.

النقاد على حد سواء، فقد رفضه د. إحسان عباس فذكر: «الشعر تجربة، أما التجريب، فمعنى ذلك أننا نحاول شيئاً دون أن نعرف حدود المحاولة»[١]. ومع ذلك فقد انداحت تجارب الحداثيين في مخاض التجريب فأشار جبرا إبراهيم جبرا إلى «أن التجريب عمل مشروع، ولكن الذي يختلط في ذهن المجرب أحياناً هو أن العملية نفسها هي بالضرورة إبداع ناضج»[٢]. وهذه الفكرة لم تكن بعيدة عن ذهن الماغوط، ولكنه خلافاً لكثير من شعراء الحداثة لم ير في التجريب كما أشار جبرا إبداعاً كاملا، من أجل ذلك عد كتاباته نصوصاً، تاركاً المجال للمتلقي كي يضعها في الجانب الذي يدل على أن تلك النصوص شعرية أو غير شعرية.

وفحوى القول: لا نستطيع أن نخرج قصيدة الماغوط من حيز الشعر، مع أنها تخالف في أدواتها كثير من تقنيات الشعر التقليدي، إذ هي قصيدة إيقاعية بامتياز، والإيقاع فيها انبثق من خلال الانسجام بين الملفوظ والمفهوم، ولم يكن في إيقاعه يحاكي الموسيقى بمعناها التقليدي، ولم يكن في مراده أن يلحق الكلام الشعري بالموسيقى، بل كانت الموسيقى والإيقاع ناجمة عن التآلف اللفظي المنسجم مع النظام النحوي والتركيب اللغوي، فكانت هنالك طاقات إيقاعية تسهم بالفعل في إنتاج المعنى، وصار الموضوع نفسه يسهم في خلق الإيقاع، فلو تأملنا الوحدات الشعرية وجدنا هيمنة مفردة الحزن التي تؤسس موضوع النص، وتستحكم في إيقاعه، بمعنى آخر انضبط الإيقاع الداخلي في النص بوساطة كلمة الحزن التي تلونت في سياقات مختلفة، ومع ذلك فقد حددت الموضوع وأثرت في تناميه، فأضحت لهذا السبب مفصل القصيدة ونواتها وظاهرها وباطنها، والحزن في القصيدة يلقي بظلاله على الوحدات الشعرية كافة، فكل ما هنالك عالم مجلل بالحزن ومحاط بالبؤس وموصول

---

(١) بزون، أحمد (قصيدة النثر العربية الإطار النظري) ص: ١١٠.

(٢) المرجع السابق ص: ١١١.

بالألم، مما يشي بأن هذا الجانب هو القصيدة وليس جزءاً منها، وعليه فإن الأقوال المعروضة في سياق النص تحمل على محمل الحزن:

**«إنني مريض**

**وأنا راقد في غرفتي**

**ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح**

**ورياح البراري الموحشة تنقل نواحنا**

**نبكي ونرتجف**

**وافترقنا**

**تنوح عاصفة**

**هذا الحنين لك**

**قبل الرحيل**

**وأترك الدمعة**

**فأنا على علاقة قديمة بالحزن**

**سحابة من العيون الزرق الحزينة**

**يا نظرات الحزن**

**أمضي باكياً**

**كالسحابة التي لا وطن لها**

**انصبوا مشنقتي عالية**

**أو د أن أموت ملطخاً**

**وعيناي مليئتان بالدموع ...»**

ومن شأن تلك التراكيب أن تخلق إيقاعاً فردياً خاصاً، يدل على حساسية اللغة، وعلى قدرتها في خلق التجانس والانسجام الذي يفضي بدوره إلى توليد

معنى إضافي مميز، كما يسهم في خلق صورة أدبية فريدة، وهذا محقق في نص الماغوط على نحو ظاهر:

**«خذني إليها قصيدة غرام أو طعنة خنجر**

**دمشق يا عربة السبايا الوردية**

**ووجوهنا تبدو حزينة كالوداع**

**ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ**

**السنابل البرتقالية**

**شمس الظهيرة الصفراء ...»**

فهذه السلسلة التصويرية تكثف الواقع وتنطوي على إيحاءات كثيرة، وهي من ثم تخلق إيقاعات نفسية شديدة الصلة بموضوع النص .

# الفصل التاسع

## شعرية النثر

## في مرثية الأيام الحاضرة لأدونيس

١- هل خرجت القصيدة من كينونتها لتلقي بنفسها في عالم النّص الذي محا الحدود بين الشِّعرية والنثرية؟

لقد كان مقصوداً أن نؤخر الكلام على أدونيس في هذا الكتاب، وكان مقصوداً أيضاً أن نتناول نصاً فوضوياً، أعني أنّ الشاعر تخطى فيه حدود الشِّعر، وأخيراً كان مقصوداً أن نعود إلى تجارب أدونيس في خمسينيات القرن العشرين، لنتوقف عند نص بعنوان «مرثية الأيام الحاضرة» لنعالج من خلاله مشكلة الحداثة الشعرية في مخاضها الفكري واللُّغوي الحقيقي.

كانت الحداثة في الخمسينيات قد جاءت بنبوءة بطريق جماعة مجلة شعر تشي بأنّها ستقطع مساحة شاسعة في التطور الشعري، من الجهة التي تشير إلى أن القارئ سينهي علاقته بالقصيدة العمودية، ويلتحم كلية بنموذج القصيدة النثرية التي قدمت نفسها بوصفها صورة ثقافية بديلة عن الصور الشِّعرية الموروثة.

بيد أنّ مضي أكثر من نصف قرن على مرثية أدونيس تلك التي كانت من أشد النماذج الحداثية تطاولاً على كيان الشّعر، وأكثرها جرأة على انتهاك المساحات النثرية، بغية استصلاحها لمصلحة الشّعر، لم يسعف بتحقيق ما كانت تصبو إليه نصوص الحداثة، لا بل إنّ التيه الذي ولجت فيه قصيدة النثر لا يدل على أنّها ستخرج محتفظة ببريقها الذي بدأت به.

لقد جرت تجارب أدونيس الحداثية وفق مضمار لا يحسن تحديده نقدياً، فشعره عصي على التصنيف، ومع ذلك يتيسر القول إنّ أدونيس واحد من أهم شعراء الحداثة، وهو أهمهم على الإطلاق؛ لأنّ تجربته مع الحداثة من أوفى التجارب، ولأنّ رحلته مع الحداثة من أطول الرحلات، والمهم في هذه وتلك أنّه لا يزال يسعى في ذلك المضمار، مضيفاً إلى تراثه الطويل في مجال الحداثة الشّعرية تجارب نادراً ما يطول النّظر النّقدي قرارتها، والسبب فيما أرى أنّ الشّعر لا يستكين للتصنيف، فمن هذه الجهة أظن أنّ أدونيس نفسه ينزاح على الدوام عن نفسه وينزاح عن شعره، وينكر ماضي الشعر ويجحد حاضره ويشك في مستقبله، فهذه سيرة الفنّ الشّعري مع الزمان، ولو لم يكن الشّعر شعراً لما تطاول على الزمان والكون، ولما تطاول على ذاته، فمن هذه الجهة يمكن الدخول إلى عالم الحداثة عند أدونيس بوصفه انزياحاً عن كلّ ما هو ثابت ومستقر.

أدونيس إذن يريد أن يحرك الساكن، ويقلق المستكين، ويبعث الشك في النفس الراضية، ويفجر البراكين في الأماكن المستقرة، هذا مؤدى عنوانه القلق «مرثية الأيام الحاضرة».

٢- لا يصدر أدونيس في مرثيته عن قناعة بأنّ القصيدة لها كيان مستقل يفرقها عن كيان النثر، لا بل إنّه أراد هنا أن يغرس القصيدة في رحم الكتابة، وأن يلغي الحدود بين ما هو نثري وما هو شعري، لتكون الشّعرية منبعثة من رحم النثرية على النحو الذي يبينه قوله:

-١-

**عربات النفي**
**تجتاز الأسوار**
**بين غناء النفي**
**وزفير النار**
**آه الأشعار**

رحلت مع عربات النفي
ألريح ثقيلة علينا
ورماد أيامنا على الأرض
نلمح روحنا على بريق شفرة أو على طرف خوذة
وخريف الممالح يتناثر فوق جرحنا وما من شجر أو نبع.
بعيداً تجر المأساة وجه تاريخنا
وتاريخنا ذاكرة يثقبها الرعب
وسهول غريبة من الشوك الوحشي.
في أية جداول بحرية نغسل تاريخنا المضمخ بمسك
العوانس والأرامل العائدات من الحج
والملوث بعرق الدراويش حيث تنخطف السراويل
ويحبل الصوف بالمعجزة
وتحظى بربيعها جرادة الروح.
الليل يتخثر وفوق جثث العصافير تدب طفولة النهار
والبحر في وجهنا سريره
وعبثاً يتزحزح الباب الموصد
ونصرخ ونحلم بالبكاء
ولا دمع في العيون
ونلوي أعناقنا تحت الريح والصقيع
وبلادي امرأة من الحمى
جسر للملذات يعبره القراصنة وتصفق لهم حشود الرمل
ومن بابها الصلصالي تلمح عيوننا البعيدة أشياء الناس
أضاحي لقبور الأطفال

مجامر للأولياء
شواهد من الحجر الأسود
والحقول مليئة بالعظام والرخم وتماثيل البطولة جيف ناعمة.
ونمضي
صدورنا إلى البحر
وفي كلماتنا يرقد نحيب عصر آخر
وكلماتنا لا وريث لها
نعانق جزر الوحدة
نشم الغرابة البكر في قعر الهاوية
ونسمع مراكبنا ترسل خوارها اليائس
واليأس هلال طالع والشر في طفولته
عند مساقط الأنهر في بحرنا الميت،
يلد الليل أعياداً وعرائس من الزبد والرمل من الجراد والرمل.
ونمضي والرعب يحصد الركب
في منحدرات من الوحل والنحيب
والأرض تنزف دماً في خواصرنا والبحر سد أخضر.

-٢-

في أي درب جديد
تنهض أجسادنا
ضاق علينا الحديد
وضاق جلادنا
باسم خراب سعيد
ييأس ميلادنا

**ضيقة جباه أيامنا**
**والسنون عجفاء راكدة**
**عواصفنا في خرق وسماؤها الرمل**
**وها نحن في مفارق الفصول**
**نتحصن بأهدابنا**
**ونمشي تحت سماء فسيحة من البغال والمدافع**
**وغبار المقابر يمسك أهدابنا**
**والأرض كلها بلون أهدابنا**
**وأهدابنا مخيطة بالإبر.**
**الحياة هزيلة في هذه الدقائق من العمر**
**النهار لا حواجب له**
**وليس للشمس أهداب طويلة**
**وتحت أقنعة الجليد والرمل نكبر ويكبر الناس .**
**الناس فطور جديدة من كل صوب**
**طعم نادر من الزرنيخ وسماء لا تنضج تحتها السنابل.**
**الناس تحت لسانهم يتكدس الرماد**
**وفوق أنوفهم تتدحرج صخرة الصمت**
**وبناة الممالك يسرجونهم ويعرضونهم لعباً في الساحات وأرائك وأعلاماً**
**ولا همس في بردى والفرات لا لقاح**
**السلالة عاقر في بلادي وخرساء التاريخ يحمل بقاياه إلى أرض أخرى.**
**أيتها الأرض المفروشة بالوبر**
**أيتها الخريطة الجامحة من القمح والنفط والمرافئ**
**يا أرضاً بلون الهجرة وبلون الريح هل سينهض من جديد شعب جديد**
**في حقول الأفيون والقات؟**

**هل ستنهض ريح جديدة ضد الرمل؟**

**وأنت أيها المطر**

**أيها المطر الذي يغسل الأنقاض والخرائب**

**أيها المطر الذي يغسل الجيف ترفق أيضاً واغسل تاريخ شعبي:**

**يجهل أن الصخرة الجارحة**

**قصيدة مخنوقة في الشفاه**

**ويفهم الجاموسة النابحة**

**حمامة أو زهرة أو إله**

**وذات يوم تبعث الحشرجات**

**في وطن الضفادع الجائعة**

**وتنقل الخبز لنا والصلاة**

**جرادة أو نملة ضائعة**

**هو ذا اعتراف الرمح التائه**

**هو ذا أنا**

**اقتلني أيها الصديق**

**-٣-**

**تضفري يا فتوة بأوراق أكثر اخضراراً .**

**لا يزال الشعر معنا**

**لا يزال البحر معنا والحلم .**

**لسيحون هذه الأفراس المحمحمة**

**لخراسان هذه الرماح**

**بيتنا ذهب على سفوح هيملايا**

**وسمرقند راية .**

بأهدابنا لملمنا طحالب الأرض
بعروقنا ربطنا الأزهار الهاربة .
كنا نغسل النهار المبقع
والحجر حرير تحت أقدامنا
والأفق صهوة جيادنا ونعالها الريح الأربع .
تلك هي دروبنا  نتزوج الصاعقة
نغسل عفونة الأرض
نملؤها بصراخ الأشياء الجديد
تلك هي تخومنا  نحن أكثر اخضراراً من البحر
نحن أكثر فتوة من النهار والشمس بين أصابعنا نرد أخضر.
تحت قمر الغربة يزغف جناح الربيع
ومن المراكب الجامحة
وهي تعبر البحر الميت في الريح تجنح ريح أخرى
وتهز أبواب المدينة
وغداً تنفتح وتحرق حصادها من الجراد والرمل .
وفوق الهاوية سنبني
ولسوف نظل في فوهة المستقبل:
أسمر طالع من البحر مليء بغبطة الفهد
يعلم الرفض، يمنح أسماء جديدة وتحت جفونه يتحفز نسر المستقبل.
أسمر طالع من الحر لا تغويه أعياد الجثث مليء بالعالم
مليء برياح تكنس الرياء
والنسمة الخائفة في رياحه تقسر الحجر على الحب
على الرفض والحب.

آلهة الرمل تنطرح على جباهها
والنبع يدفق تحت العوسجة
ما من حنظل على الشفاه ولا موت في البحر.
ونأتي إلى بلادنا الأسيرة حيث المصباح كنيسة والنحلة راهبة.

– ٤ –

من أي بلاد أتيت
من أي حظيرة لا اسم لها؟
لم يكتمل وطني بعد
روحي بعيدة ولا ملك لي .
حيث بدأ القراصنة
يأكل الناس بعضهم وتنتهي الكلمة .
وحيث يبدأ القراصنة أحمل كتبي وأمضي
أسكن في فيء قلبي وأنسج بحرير القصائد سماء جديدة.
أيها البحر يا صديق الجرح أيها الجرح يا صديق الملح أيها البحر الأبيض
أيها الفرات يا أياماً بلا رقم
أيها العاصي يا سريراً بلا طفل وأنت يا بردى فقد شربتك جميعاً
وما ارتويت، لكني تعلمت الحب
وحده اليأس جدير بالحب .
يائس وليس من موت
تائه وأكره الهداية
عيني مليئة بالكذب
والشك يكسو قشرة الأرض

وليس لي قديم في وطن الوحل .

هو ذا شراع الغربة

هو ذا وجهي المسافر

أترك ورائي أصدقائي

قضبان الحديد والسجون

اترك بلادي لأولئك الرواقيين المجانيين وأمضي وليس لي غير أحزاني الطويلة ومسافاتي الكوكبية

وفي موكبي حبيبتي وشعري

وأمضي

وفوق جبيني يعسل نحل الغربة

وفي عيني يرقد شعبي الضائع.

وأمضي وأنا أحلم بالقلوب المعلقة في الدوالي والرؤوس المزروعة في الحقول

وأتذكر أن هذه ليست إلا بقايا أحبابي

وحين تدخل في عروقي

رائحة البحر

وتملأ شعر حبيبتي قبل الريح وتموت الشواطئ

وتبعث

ولن أتذكر غير أمي وسأنسج لها في ذاكرتي حصيراً لينة تجلس عليها وتبكي.

وداعاً يا عصر الذئاب في بلادي،

وأفرح أنت يا إله يأسي الشاحب،

**تحتـي الأرض مغسولة وفـي كلمـاتي نبـرة غريبـة وفـي شـعري نكهـة العري.**

**ورق ولا حبر ولا قلب ينفضه الحبر واليأس نجمة في الجبين والشر في طفولته والصمت رمل كاسح ولا ورق.**

**من أي بلاد أتيت**

**ومن أي حظيرة لا اسم لها؟**

**لم يكتمل وطني بعد روحي بعيدة ولا ملك لي**(١).

كتب أدونيس هذا النّص قبل نصف قرن أو يزيد، وكان يمثّل حالا يومئذ كحال من أراد الانتحار، لأنّه قذف بنفسه خارج فضاء التلقي الأدبي المعهود إذ ذاك، وبعد مضي كلّ هذا الوقت لم يستطع هذا النّص وأشباهه أن يكوّن علاقة مكينة مع جمهور الشّعر ليحظى على الأقل باعتراف المتلقي بكونه شعراً، وأعترف بوصفي قارئاً للنّص أنني لا أحمله على قاعدة التذوق الشعري حملاً كاملاً، بل أحمله على محمل النصية النثرية التي تسمح في بعض الأحيان بإجراء حوار ليس بعيداً عن اللعب، في محاولة للظفر بدلالة عائمة تعضد النزعة النقدية لدى قارئ مختص.

نحن عملياً نبذل جهداً كبيراً ونحن نعيد تأليف كلام الطفل وهو يجمع كلماته في سياق غير متسق منطقياً، وربما اضطررنا إلى التأول أو قراءة مقصديته ومن ثم إفراغها على ما يستعمله من كلام بغية فهمه، وكذا نفعل الفعل نفسه مع المجنون والسكران، والواقع أنّ الوقوف على نص أدونيس مجازفة تستوجب مزيداً من الحيطة، لأنّ أدونيس في نصوصه الأولى يضمر أضعاف ما يظهر، إنّه يعرف عن الشعر أكثر ما يثبت على الورق، فخلف كلماته كلمات تستعصي على التحليل.

---

(١) أدونيس ( الأعمال الكاملة ) طبع دار العودة بيروت ١٩٧١ ص:٢٣١.

أدونيس قارئ جيد للتراث الشّعري، ومؤلفاته النثرية تشهد على دقة فهمه وعمق معرفته بشعر العرب قديمه وحديثه، وكذا قصائده العمودية التي استمال فيها الذوق ولاسيما مقطعاته التي سماها «قالت لي الأرض» إذ يقول:

**قالت لي الأرض في جفوني آباد وساع وفي شفاهي سؤال**

**بي جوع إلى الجمال ومن صدري كان الهوى وكان الجمال**

**قممي أفرغت منائرها في التيه وامتصت الشحوبَ التلال**

**وسهولي مكسورة الجفن لا يلعب فيها قمح ولا سنبال**

وهذه المقاطع كتبها أدونيس سنة ألف وتسعمئة وخمسين، قبل ثمانية أعوام من كتابته المرثية المذكورة آنفاً، وبوسع القارئ أن يستنتج أن المرثية من القصائد التي تحول فيها أدونيس عن الشعر الإيقاعي، أو تحلل من الاشتراطات الفنية عامة ليدخل في فلك النصية النثرية التي اخترق بها حدود الشعر والنثر في آن.

**٣**– من الواضح أن أدونيس في مرثيته يريد أن يغرس بذرة الشعرية فيما يسمى بالنثر، بيد أن النثر عنده تخلى عن روابطه المنطقية، فأنت تقرأ في المقاطع الأربعة الآنفة عبارات مقطعة، وتلحظ علامات لم يألفها النثر، ثم تجد أن كل عبارة تنداح في فلك خاص بها. إن عباراته منفلتة، وغير منظومة، إنها بمعنى آخر لا تحفل بأي نظام، ولا بأي ترتيب، فهل كانت تلك الصفات التي يجسدها النص هنا من مقومات الحداثة التي أردت أن تصنع عالماً شعرياً فوضوياً؟

قصيدة الحداثة ضد الفهم وضد النظام وضد القانون وضد المنطق . إنّها أشبه بالهذيان، أو توارد الخواطر، أو مجموعة من المفردات التي تتعالق بشكل اعتباطي، من دون أدنى محاولة للترتيب، واللغة في قصيدة الحداثة تسبح في فلك تتعانق مفرداتها وتتعالق من دون تدخل مستعمل اللغة، هذه هي الانطلاقة الأولى للقصيدة الحداثية التي تشبه الانطلاقة الأولى للمخلوقات في

بدء تكونها، تلتقي وتتعالق من دون رابطة واضحة، فوجودها البدائي سابق للمنطق وسابق للنظام، ومن هذه البداية انطلقت قصيدة الحداثة.

والسؤال المهم هنا: إذا كانت بالفعل هذه حقيقة الحداثة فكيف يتم التواصل معها في عصر العلم، بمعنى آخر كيف يمكن قياس اللغة الاعتباطية في قصيدة النثر بالعقل العلمي؟

إذا كانت الحداثة تتلاعب باللغة، أو تطلقها من قيودها دفعة واحدة، فكيف يمكن تحديد المقاصد والأهداف، لا بل كيف يتم الفهم والتواصل والتذوق، وما هدف النص الحداثي الذي ينغلق على نفسه، أو يستحيل ضرباً من العبث أو الهذيان؟

مما لا شك فيه أن أدونيس في مرثيته الآنفة قد اتبع نهجاً معمارياً لا يخلو من الغرضية، انظر كيف يبدأ المقطع الأول بدفقة شعرية ممتلئة بالإيقاع ومترعة بالموسيقى، غير أن هذه الموجة سرعان ما تندثر في فناء النثر المترامي، وعليه تظهر النثرية على الشعرية، وتغيب تفصيلات النص، فلا يميز القارئ موضوعاً صريحاً، ولا فكرة واضحة، وكل ما هنالك غضب واغتصاب، أو اغتصاب ينجم عنه غضب، إنه يزوج ألفاظاً لألفاظ من دون علاقة شرعية، ثم يلحق جملة بجملة من دون رابطة، لذا تتوارد الجمل، كما تتوارد القطعان بغير نظام، ولك أن تحذف ما تشاء من تلك الجمل ولك أن تبقي ما تريد منها، لأن المعمار اللغوي هش، يقوم بصورة تراكمية، وبغير أساس، لهذا لا ترى في القصيدة طوابق كالطوابق التي في الأبنية الحقيقة، وإنما تجد غرفات منفصلة عن بعضها ولكنها متجاورة، إنه بناء يعيد القصيدة إلى عهد البداوة، أو إلى ما قبل الحضارة، وإلى ما قبل اللغة، كل ذلك لأن الجمل ليست متراصة، والألفاظ ليست مترابطة، وعليه لا تجد معنى واضحاً يبل الصدى، فتحسب أن الشاعر يتلاعب بالكلمات أو أنه يدخلها في مخاض التجريب، وتغيب مع تراكيبه الغريبة، لتخرج في نهاية الأمر وكأن فعل القراءة زادك جهلاً باللغة وحجب عنك

الفهم، ومن ثم تعذر تواصلك مع خطاب النص، فبقي في حال كمونه، وبقيت في حالة رفضك الكلام، والسبب في ذلك أن اللغة في النص أشبه بلغة طفل قبل سن الوعي، يركب الكلمات على غير نسق سابق ومن دون نظام .

قصيدة النثر لها كون خاص، وتجربة فضفاضة مع اللغة، صحيح أنها تتكئ على لغة المعجم من جهة استعمال المفردات، فكلمات قصيدة أدونيس الآنفة معجمية وفصيحة، لكن التراكيب وحشية لم يألفها الاستعمال من قبل، وهي بذلك تفتح الباب واسعا أمام شعراء الحداثة كي يخترعوا ما يريدون من التراكيب، من دون أن يقعوا في التكرار أو في السرقة .

هل بلغت التراكيب الشعرية التقليدية سن اليأس، وهل أصيبت الصور الفنية بالشيخوخة، وهل ضاقت الأساليب الشعرية المعروفة على أصحاب الحداثة؟

الجواب كامن في النص الذي نفرده هنا ممعنين في محاورته، وقد بدت فيه نفس أدونيس منفعلة ساخطة ومشمئزة، فالذي يظهر انفعالها تكرار كلمة (النفي) في مطلع النص ثلاث مرات، والذي يظهر تسخطه على الوضع العربي وعلى التاريخ العربي وعلى الثقافة العربية قوله: «في أية جداول بحرية نغسل تاريخنا المضمخ بمسك العوانس والأرامل العائدات من الحج، والملوث بعرق الدراويش حيث تنخطف السراويل، ويحبل الصوف بالمعجزة، وتحظى بربيعها جرادة الروح»، وما يثير الاشمئزاز فيما أبداه من تسخط أنه سلط جام غضبه على الرمز الديني المتلبس في الوحدات الشعرية (الحج الدراويش الصوف) والتلاقح الاعتباطي بين هذه الوحدات ووحدات أخرى مناقضة (السراويل – يحبل الصوف)، لينجم عن ذلك خليط ينصهر فيه المقدس بالمبتذل، في محاولة لكشف التناقض الباطني للظواهر، إذ التاريخ بحسب قوله الآنف ليس أكثر من مسك العوانس والأرامل وعرق الدراويش، وفي ذلك انصهار للديني في بوتقة الجنسي.

أدونيس يمحو الحدود بين العناصر، ويقلب ما هو معتاد رأساً على عقب، في محاولة لخلخلة الفهم، قبل أن يعلن ثورانه على المعهود والمتداول، يقول:

**«بلادي امرأة من الحمى**

**جسر الملذات يعبره القراصنة**

**تصفق لهم حشود الرمل**

**من بابها الصلصالي تلمح عيوننا البعيدة أشياء الناس أضاحي لقبور الأطفال**

**مجامر للأولياء**

**شواهد من الحجر الأسود».**

أرأيت كيف يخلط المقدس بالمبتذل، والفضيلة بالرذيلة، إذ البلاد عنده جسر للملذات، والقراصنة هم من يفترعها، والناس يصفقون للغزاة وللطغاة، ومجامر الأولياء وشواهد الحجر الأسود رموز تلك البلاد التي جعلها جسر الملذات التي يعبرها القراصنة، أليس ذلك ثورة على الأنماط التعبيرية المألوفة وعلى منظومة القيم المتداولة؟ إذن ليست الحداثة مضادة للغة فحسب بل مضادة لكل القيم القارة في صميم المجتمع العربي، وقد وجد الحداثيون أن تغيير المجتمع لا يتحقق من دون الثورة على قيمه، والسؤال المهم هنا ما البديل الذي أوجدوه في هذا المجال؟

٤- لاشك أن الرصف الفوضوي للكلمات في هذا النص مقصود، غايته الرغبة في التجريب، أو العودة باللغة إلى مخاضها الأول، وعليه جاءت الكلمات في النص على غير نظام، أو أنها قامت على التجاوز والتخطي، فالعبارة لا تركن إلى نظام ولا إلى منطق، إنها تريد أن تؤسس نظاماً وتستن منطقاً يتسع التجارب الحديثة، وتصور حال الضياع وحال الاغتراب، وحال الاشمئزاز، وهي أحوال تنجم عن المعاناة المعاصرة واللحظة الراهنة، وبهذا يميز خطاب النص نفسه من الخطابات الكلاسيكية السابقة بوصفة صيغة من صيغ الاحتجاج على التاريخ

وعلى المنطق وعلى اللغة، ويغدو بهذا المعنى صورة من صور الحياة العصرية التي لا تترك هامشاً يكفي للتعبير عن هموم الإنسان تعبيراً اعتياديا، فنزع الألفة عن اللغة يفضي إلى نزع الإيمان عن كل ما هو ثابت ومستقر، والنزوع إلى الحركية والتوثب سمة من سمات التاريخ المعاصر الذي دمر الإحساس بالطمأنينة، فهذا الخوف وذلك القلق مؤداه الإحساس بأن كل شيء قد تغير، وبقي أن يشمل التغيير أوضاع التعبير، وأوجه النشاط، وصارت الظاهرة الكلامية من مفرزات عصر لا يقر بالمنطق، فكل ما حدث وما يحدث يثير القلق ويثير الخوف ويفضي إلى الاغتراب، ولهذا كان أولى أن يهجر الشاعر صيغ التعبير الموروثة لأنها أضحت قوالب لا تتسع هموم الإنسان ولا تتسع قضاياه، وكذا المعاني ضاقت على الشاعر فوجد مسوغات وجوده في الهروب إلى اللامعنى، ففي ذلك المضمار مساحات شاسعة يتنفس فيها الشاعر ليخلق عالماً حافلاً بالتناقص وحافلاً بالأحلام.

مساحة الحلم في النص ضيقة جداً، إنه حلم مجمل من دون ملامح، ومن دون تفاصيل، ومن دون علامات فارقة، وهو من ثم ليس حلماً فردياً وليس حلماً شعرياً أيضاً، لذا تراه ممسوخاً يظهر الحياة في مرآته أشد تناقضاً وأكثر بؤساً:

**«ضيقة جباه أيامنا**

**والسنون عجفاء راكدة**

**ونمشي تحت سماء فسيحة**

**من البغال والمدافع».**

هنا ينتفي الفرح بالحياة وينتفي الإحساس بالجمال، وينتفي الشعور بالتوازن، لتمور المخلوقات في فضاء التيه، ويتحجر الكلام، وتغدو الكائنات بلا أفواه:

**« الناس تحت لسانهم يتكدس الرماد ».**

وكذا المطر يتحول عن طبيعته، ويضيّع بعض وظائفه:

**« وأنت أيها المطر**

**أيها المطر الذي يغسل الأنقاض والخرائب ».**

ثم يخرج التاريخ من قمقمه السحري ليبدو فارغاً أو مفرغاً من سماته، إذ العرب فيه فقدوا إنجازاتهم، فليس لهم سوى استحضار سير ليست لهم:

**« لسيحون هذه الأفراس**

**لخراسان هذه الرماح**

**بيتنا ذهب على سفوح هيملايا»**

وماذا بعد هذا التيه سوى تلك الأهازيج التي تملأ فراغ الحياة:

**« أسمر طالع من البحر**

**مليء بغبطة الفهد**

**يعلم الرفض**

**يمنح أسماء جديدة**

**وتحت جفونه يتحفز نسر المستقبل ».**

من هذه الأهزوجة تتفجر الرؤيا، ومن خلالها ينبثق حلم جديد نواته الرفض ومنطلقه الثورة، ومن هذه الجهة فحسب أمكن التشكيل وأمكن الدخول في تاريخ جديد، لأن الأمة في البدء لم تدخل التاريخ بعد، فما مضى مضى، والوجود للحاضر والمستقبل، والآنية تعني أن نكون أو لا نكون، والولادة تبدأ مع السؤال، سؤال الماهية والوجود، إنها عودة إلى البدايات؛ بدايات الوجود في اللحظة التشكيلية الحاضرة:

**« لم يكتمل وطني بعد**

**روحي بعيدة ولا ملك لي »**

انتفاء الوجود مرتبط بانتفاء الإحساس بالزمن، فمن أي زمن يجيء أدونيس، وما الحيز الذي يريد أن يشغله في هذا الكون، هل كلامه مجرد تساؤلات هازئة، وكلمات متمردة، وعبارات ترجعنا إلى التيه الذي لا يتناهى، هل

فقدت الأمة وجودها وهويتها، وما الخلاص وكيف يتسنى لها الخروج من المأزق؟

مساحات النص كلها مشغولة بالأزمات، وعباراته كلها مثقلة بالانكسارات، ومداخله كلها مجللة بالتشاؤم، وسبيل الخروج الوحيد هو الرفض والثورة، لا بل الهروب إلى غير رجعة:

**« وأمضي وأنا أحلم بالقلوب المعلقة**

**في الدوالي والرؤوس المزروعة**

**في الحقول ».**

إذ الرؤوس المزروعة في الحقول هنا لا تملك فضيلة النظر إلى المستقبل، ولا تملك إرادة الرفض، ولا تعبأ بمزية الثورة، إنها مجرد زروع نبتت لتقلع وترمى جانباً، وهكذا تدور الفصول وينهمر المطر وتنبت الزروع ثم تقتلع ولا شيء يتغير .

لقد أخذ النص على عاتقه كشف الزيف وإظهار الحقائق عارية:

**« تحتي الأرض مغسولة**

**وفي كلماتي نبرة غريبة**

**وفي شعري نكهة العري »**

إنه مآل الحداثة إذن وغاية التحديث الشعري، وهو أن تقدم القصيدة بنبرة غريبة، ويبرز الشعر عارياً، أي من دون لبوس لفظي منسجم ومعتاد.

٥- كيف تكون نهاية القصيدة الحداثية، وكيف ينغلق الكلام على كل هذا البؤس وكل هذا الاغتراب؟

تنتهي قصيدة الحداثة يائسة، كما أنها تبتدئ غريبة، فما بين الغربة واليأس تتوزع أقانيمها على الأسطر غير عابئة بنظام الكلام، ولعل الكلام الذي ينفتح على السطور غريباً ثم ينتهي يائساً لا يصيب في نفس المتلقي استجابة

تذكر، أو يفضي إلى تواصل من شأنه التحام القارئ بالخطاب، وعليه ظلت قصيدة الحداثة من أوفى القصائد لطبيعتها الغريبة ونزعتها اليائسة، ذلك أن الفرح فيها مفقود، والمتعة فيها موءودة، والجمال فيها مندحر، ولا يقوم فيها إلا التشاؤم والحزن والتسخط والتبرم، وتبقى فيها جملة من العلاقات اللغوية التي تبحث لنفسها عن موانئ تستقر فيها، وممرات ضيقة تتنفس من خلالها، وسبل محصورة تبث فيها رؤاها، وفي ذلك الصنيع إثارة لا بد أن نشير إلى جانب منها؛ لأن حقيقة الحداثة قد تمثلت فيها، ومدت ذراعها من خلال أمواجها لتلقط من تحدثه، على قلة من استساغ أحاديثها، ومع ذلك وجدت الثقافة العربية المعاصرة ذريعة لتبنيها، ولولا ذلك لما كان أدونيس شاعر الحداثة الأول، ولما كان من الشعراء الذين احترفوا مجالاتها طول حياتهم، والواقع أن أهمية قصيدة الحداثة تنبع من كونها صيغة من صيغ التحدي، وضرباً من الحرية على الصعيد الكلامي، فلكم شعر الأدباء منذ القدم بثقل القيود الفنية التي استحالت صوى لا يحسن تجاوزها، وقد تضاعفت تلك القيود بعامل التقادم، حتى بات كل جيل يضيف إلى موروثات الفن قيوداً جديدة ليخلص الفن الشعري خاصة لأهل هذا الزمان مجموعة من القيود ليس غير، وبعامل التطور الحضاري والتراكم العلمي وموجات الحداثة على الصعد كافة وجد الشاعر الحداثي فرصة للثوران على قيود الفن دفعة واحدة، ووجد أن من طبيعة الإنسان الحالي التخلي عن كل شيء إن أحب، ووجد أن الاستكانة للموروث لا تصنع شعراً ولا تصنع ثقافة ولا تغير حياة، فكان أن خرج على العرف وتطاول على السائد لتتحول القصيدة لأول مرة في تاريخيها إلى صيغة من صيغ التغيير والاحتجاج والثورة، إنها صيغة من صيغ التحريض إلى حياة جديدة وبطراز جديد، ليقترب حينئذ الشعر من حياة الإنسان الجديد ومن همومه ومن متطلباته .

كلمات النص كلمات عصرية، وخطابه خطاب عادي ليس فيه سوى بعض الإشارات الطباعية التي تنبه القارئ على شيء غير معهود، والفوضى

في إسناد الألفاظ بطريق الوصف والإضافة والعطف أمر طبيعي يتسق وحال الولادة الذي تشهده القصيدة وهي في طور نشوئها الأول، ألم نقل إن لغة النص أشبه بلغة الطفل قبل سن الوعي، ولغة القصيدة الحداثية عند أدونيس اليوم تختلف عن حالها هنا، لأن لغتها أضحت مثقلة بالرموز وممتلئة بالإشارات، وطافحة بالخيالات، كما أن أعماقها أضحت سحيقة، وهمومها متسعة لتبتلع كل المشكلات التي تواجه القصيدة اليوم، وتتمثل كامل القيم التي كانت عند أدونيس مجالاً للتجريب في فاتحة حياته الفنية .

قصيدة النثر اليوم عند أدونيس تنحو نحواً مغايراً لنصوصه المتقدمة، فإذا كانت النصوص القديمة ومنها النص الآنف تشير بصورة موجزة إلى مساحات الغموض في النفس البشرية، وإلى ظواهر التناقض في الطبيعة والتاريخ والفن، ثم تمضي ساخطة رافضة وفي وهمها أنها تنقل كل ذلك إلى المتلقي لتحقنه بالوعي وتشحنه بالتناقض وتغذيه بالاختلاف وتدله على القبح، تمهيداً لإعادة تشكيله من جديد ليكون إنساناً معاصراً بكل ما تعنيه العبارة من معنى، فإن ما انتهى إليه أدونيس اليوم يشير بوضوح أن قصيدة النثر قطعت مسافة لا بأس بها، ولاسيما من جهة وعيها حقيقتها وصياغتها رؤيتها بشيء يشي بأن التطور الذي انتهجته يشغل حيزاً من الحياة ومن الحقيقة.

# الفصل العاشر

## شعرية السرد

## في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح

### مقدمة:

تَحْسنُ الإشارةُ بدايةً إلى أنّ رواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» قد أغرت كثيراً من النّقاد ليغمسوا أقلامهم في مدادها، ولا تزال تغري عدداً آخرَ للفعلِ نفسهِ، والسبب فيما أظنّ يتصل بما توافر لها من تقنيات أسهمت في إحكام مقولاتِها الفنية، للكلام بصورة مؤثرة على صدمة الذات بالآخر، مُحاوِلةً من خلال الحديث عن ذلك الصدام الحضاري العنيف بين الشرق والغرب، أو بين الشمال والجنوب بحسب تعبير الرواية، تعرُّف الهوية والوعي بالمصير، إذ الخلاص الفردي لا يُنهي حال التخلف ولا يُنهي رحلةَ التيه التي ولج فيها العقل العربي، وولج فيها المجتمع العربي، وعليه لم يكن موسم الهجرة إلى الشمال، والموسم هنا بمعنى الموجة (الموضة) التي كان لها صدى واسعٌ ورنينٌ هائل في مرحلة ما بعد الاستعمار، سوى أكذوبة ابتلعت الأحلام، واستهلكت الطاقات من دون إحداث تغيير يؤثر بصورة موجبة في حياة الجماعات المغلوبة والفئات المهملة والطبقات المنتهكة. وهذه فكرة واقعية شحنت العقل العربي الحديث بوعي يبعث على إعادة التفكير في تلك المشكلة والبحث من ثَمَّ عن وسائل حقيقية للخلاص.

تتحلى الرؤية في الرواية بوضوح إذن، مع أنّ التقنية التي بُنيتْ من خلالها الشخصيات القصصية التي أثرت في حركة الرواية، ماكرة، أو لنقل إنّ هنالك لُعبةً روائيةً مُحكمة بنيت على أساسها الأحداث، إذ نجح السارد في إقناعنا بوجود شخصية الراوي ونقيضه أعني بطل القصة في كائن واحد(١)، ومن ثم أدركنا من خلال هذه التقنية أنّ هنالك بعدين يمثلان خطي الرواية الأساسين: الأول اتصل بمصطفى سعيد الأكذوبة الذي كان شبيهاً بالراوي ونقيضاً له في وقت واحد، والآخر تعلق بالقرية التي لم تستفد من الحكم الوطني كعدم استفادتها من المرحلة الاستعمارية، ومن خلال هذين البعدين بدت الروايةُ قريبةً من السيرة الذاتية للكاتب، الذي سعى إلى تعميم تجربته ليلامس الهمّ العام والقضايا المشتركة، بطريق إطلاق مزيد من الأسئلة حول مشكلة الهوية والانتماء والتغيير، وقد هتفت الرواية غير مرة بهذه الغاية بصورة تقريرية على لسان الراوي: «سنهدم ونبني وسنخضع الشمس ذاتها لإرادتنا وسنهزم الفقر بأي وسيلة»(٢).

لم يكن الراوي المتعلم فاعلاً ولا مؤثراً في تغيير حياة القرية التي تعاني من التخلف والركود، إذ بقيت رحلاته العبثية بين الخرطوم و القرية مجرد محاولات لاكتشاف الذات المهشمة من خلال ملاحقة أطياف مصطفى سعيد الأكذوبة، التي جعلتها الرواية غزواً جنوبياً فردياً مضاداً للغزو الشمالي الذي

---

(١) أشار د. جابر عصفور في مقالة نشرت على الشابكة بعنوان" موسم الهجرة إلى الشمال قراءة نقدية " بتاريخ ٢٠/١٠/٢٠٠٥، أن الطيب صالح مسبوق إلى تقنية الشخصية الروائية المزدوجة، إذ سبقه جوزيف كونراد في روايته (قلب الظلمات)، كما أنه مسبوق إلى الكلام على الثنائية الضدية في المسرود، أي التعبير عن شخصيتين متضادتين في كائن واحد، كما هو الشأن في رواية (الدكتور جيكل) لروبرت ستيفنون .

(٢) الطيب صالح ( موسم الهجرة إلى الشمال) طبعة دار العين القاهرة ١٤٢٥هـ/٢٠٠٥م ص: ١٠٣.

كرس التخلف والاستغلال والتبعية: «ماذا أعطيتمونا غير حفنة من الشركات الاستعمارية نزفت دماءنا ولا تزال»(١).

ثَمّة مسألتانِ ميزتا رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» لتصيب حظاً كبيراً من التأثير والجمال: إحداهما تتصل بلعبة السرد، أعني التقنية الفنية التي أسهمت في رسم الشخصية الروائية الإشكالية، الراوي ومصطفى سعيد معاً وفق خطي السرد المتبعين في القصة، وقد حمّلت الرواية مصطفى سعيد، مسؤولية إخفاق المقولات الاستعمارية في التغيير، بوصفه جزءاً من المشروع الاستعماري المقترح، إذ كان محظياً عند الإنجليز، ومهيئاً لتسنم أعلى المرتب بعد خروجهم من بلاده المستعمَرة، ولكن الذي حدث أنّه أقصي لأسباب أشير إليها من خلال سياق الأحداث، إذ وجد الاستعمار في الفئات الانتهازية ما يحقق مصالحه، من أجل ذلك أُلغي دور المثقف في التغيير وفي التنمية، وعادت البلاد بعد أن تنفست رياح الحرية بانقضاء العهود الاستعمارية، ترزح من جديد تحت نير حكومات وطنية فاسدة: «ونمر ببناء من الطوب الأحمر على ضفة النيل في منتصف تمامه وأسألهم عنه، فيقول عمي عبد المنان «شفخانة» لهم حولٌ لا يستطيعون بناءها، حكومة كلام فارغ ... كل الذي يفلحون فيه يجيئون إلينا مرةً كلّ عامين أو ثلاثة بجماهيرهم و(لواريهم) ولافتاتهم ... يعيش فلان ويسقط علّان، كنا مرتاحين أيام الإنجليز من هذه الدوشة»(٢).

والثانية: المقولات السردية التي أظهرت النسج في غاية البراعة والإحكام . ففي الرواية مقولات تعمق الوعي بجمالية اللّغة المطرزة بالأفكار العميقة والعبارات السحرية التي تترك لدى المتلقي رنيناً يعيده إلى فضاءات

---

(١) الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) طبعة دار العين القاهرة ١٤٢٥هـ/٢٠٠٥م ص: ٥٦.

(٢) الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) طبعة دار العين القاهرة ١٤٢٥هـ/٢٠٠٥م ص: ١٦.

شعرية، لم تلجها روايات كثيرة في زمن الرواية هذا، وهي فضاءات نقلت السرد إلى مجال تحققت من خلاله الوظيفة الشعرية للكلام.

**تقنية السرد:**

افتتن الدارسون في تفسير العلاقة بين راوي القصة وبطلها(١)، وقد قدمت أفكار مفيدة في هذا الموضوع، بيد أن غموض شخصية البطل، بسبب التقنية السردية المتقطعة كما يظن بعض الدارسين(٢)، كان ملاذاً للرواية لتكشف ما ترسب في قرارة نفس المؤلف المثقف الذي أراد أن يثأر لأبناء جنوبه المغلوبين والمهمشين، فأرسل للشماليين شخصية فتاكة غازية مضادة تتشرب لغة الخصم وتلتهم علومه وتمتص ثقافته، ثم تفتك بنسائه أشدّ ما يكون عليه الفتك، مستغلة انفتاح آفاق الحياة الغربية بكل أسرارها ومجاهيلها. بيد أنّ تلك الشخصية فشلت في آخر المطاف، لأنها لم تحمل هدفاً جماعياً ولم تحمل هماً جماعياً، إذ كان هدفها الغزو والفتوح والثأر على الصعيد الفردي، إذ أرسل الطيب صالح بطله مصطفى سعيد وهو الشاب اللامع الذي يشتعل ذكاءً مختصراً سني تعليمه في السودان، ليطير إلى مصر وهي تحت نفوذ الإنجليز آنذاك، ثم يغادرها إلى لندن: «قطع مصطفى سعيد مرحلة التعليم في السودان قفزاً . كان بالفعل كأنّه يسابق الزمن، بينما ظللنا نحن بعده في كلية غردون . أُرسل هو في بعثة إلى القاهرة، وبعدها إلى لندن، وكان أوّل سوداني يُرسل في بعثة 'إلى الخارج . كان ابن الإنجليز المدلل»(٣).

---

(١) ينظر عاشور، عمر (البنية السردية عند الطيب صالح) طبع دار هومة للطباعة والنشر ٢٠١٠م .

(٢) المرجع السابق ص ٧٢.

(٣) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص٤٩

بدأت اللّعبة السردية بإبراز الوثائق وكشف الأوراق الشخصية لمصطفى سعيد، وهي تقنية تبين قوانين لعبة الرواية، لتُعلم القارئ بأن الأسباب التي دعت الكاتب إلى إرسال البطل للثأر من الشماليين كانت شبهَ كافية، ولا ينقصها إلا أن تُشفع بأهداف جماعية، وهو الأمر نفسه الذي يكشف عن خداع قام به المؤلف فحواه أنّ الفضاء الذي كان يتحرك فيه مصطفى سعيد محفوف بالأوهام ومحاط بالأكاذيب، وكان بالإمكان أن تتسع دائرة الحُلُم على حساب الوهم والكذب، لتُحدث الرواية توازناً يقيها من الإفلاس الدرامي الذي انتهت إليه في صفحاتها الأخيرة، إذ لم يُضف نبش الذاكرة من خلال العودة إلى وثائق وأوراق مصطفى سعيد مرة ثانية، قبيل انتهاء الرواية، شيئاً لإزالة الغموض عن شخصية بطل القصة، إضافة لكون هذا الصنيع التقني خديعةً أخرى من شأنها تضليل القارئ، إذ الكاتب من خلال هذه التقنية لم يقل لنا بوضوح من هو مصطفى سعيد، وهو يريد منا، وهنا تتمثل الخديعة، أن نتعرفه بأنفسنا، بوصفه مخلوقاً من ورق، لا أحد يبعث فيه الحياة سوى المتلقي المنفعل بالشخصية وبالأحداث، والقادر على سد ثغرات النص، ومن ثم إيجاد الحلقة المفقودة التي تكتمل بها سلسلة الرواية، من أجل ذلك ألحفت الرواية في التساؤل الماكر: من مصطفى سعيد هذا؟ لذا وجب أن تبدأ لعبة التحليل من بداية اللعبة السردية التي نشرت للقارئ بعضاً من وثائق مصطفى سعيد الشخصية التي دفع بها كما تقول الرواية إلى الراوي: «دفع مصطفى إلي برزمة أوراق وأومأ لي أن أنظر فيها، فتحت ورقة فإذا هي وثيقة، مصطفى سعيد من مواليد الخرطوم ١٦ أغسطس عام ١٨٩٨، الأب متوفى، الأم فاطمة عبد الصادق، فتحت بعد ذلك جواز سفره: الاسم، المولد، البلد كما في شهادة الميلاد،المهنة طالب . تاريخ صدور الجواز عام ١٩١٦ في القاهرة وجدد في لندن عام ١٩٢٦، كان ثمة جواز سفر آخر إنجليزي صدر في لندن عام ١٩٢٩ قلبت صفحاته فإذا أختام كثيرة فرنسية وألمانية وصينية ودانمركية ... كل هذا شحذ خيالي...[1]». تثور هنا أسئلة كثيرة: هل هنالك رابطة بين تاريخ ميلاد مصطفى سعيد وبدء النشاط

---

(١) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص٣٢

الاستعماري الحديث في الشرق، ممثلا بالاحتلال الإنجليزي؟ وهل كون والده غفلاً إشارة إلى أنه مجهول النسب وفاقد الهوية ووضيع؟ وهل تسمية والدته يكفي لانتمائه إلى الجنوب؟

هل هنالك دلالة موحية تنجم عن تاريخ استصدار جواز السفر في مصر سنة ١٩١٦؟ في هذه السنة تخلص الشرق من السلطة العثمانية بمساعدة الإنجليز، وهنالك أحداث كثيرة أخرى بالطبع منها أن الإنجليز قد بسطوا سيطرتهم على مصر، والسؤال الأخير ما الدافع لاقتناء جواز سفر بريطاني، هل يعني ذلك أن الجواز البريطاني فتح للبطل أبواباً متعددة ولج فيها بعد خروجه من السجن الذي قضى فيه سبع سنوات بعد أن قتل جين مورس، وهل هنالك دلالة مشتركة بين الزمن الذي قضاه مصطفى سعيد في السجن والزمن الذي قضاه الراوي/المؤلف في دراسة الأدب الإنجليزي، إذ صرف من سني عمره سبع سنوات في دراسة شاعر إنجليزي مهمل؟

مسألة الانتماء كانت من القضايا الكبار التي أثيرت في هذه الرواية، إذ نلمح على لسان البطل ومحاوريه ما ينم على ضياعه في عالم حافل بالمتناقضات، وهو لا يعرف لغربته شاطئاً سوى الانتماء إلى قومٍ زادُهُ من ثقافتهم وأشكالهم ضئيلٌ جداً: «وسألتني ما جنسك؟ هل أنت أفريقي أم آسيوي؟ قلت لها: أنا مثل عطيل عربي أفريقي. نظرتْ إلى وجهي وقالت: نعم مثل أنوف العرب في الصور، لكن شعرك ليس فاحماً ناعماً مثل شعر العرب . نعم هذا أنا وجهي عربي كصحراء الربع الخالي ورأسي يمور بطفولة شريرة»(١).

وجهُهُ كما يقول خالٍ من الملامح كصحراءَ، والصحراءَ لعنةٌ كما وصفتها الرواية، جحيمٌ يصطلي فيه الناس والحجارة، يمور في سعيرها الأحياء طوال ساعات النهار، لذا كانت الشمس عدواً لا يحقق المرءُ نصراً عليها إلا

---

(١) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص٣٢

حين تتدحر  بالغياب، فالنسبة إلى الصحراء ليس هروباً إلى الذات بمقدار الهروب منها، لأن البطل مصطفى سعيد يتوق دائماً إلى صقيع يطفئ لهيب الشمس الذي اختزنته بشرته السوداء  طوال زمن انصرم.

ولم تكن صورة النيل الذي أريد له أن يسافر هو الآخر من الجنوب إلى الشمال، فيقطع الصحراءَ الملتهبة، بعيدةً عن ذهن مصطفى سعيد وهو يعيد صياغة هويته للآخر البريطاني: «وقادنا الحديث إلى أهلي فقلت لها غير كاذب هذه المرة:إنني يتيم وليس لي أهل... لمعت عيناها وصاحت في نشوة: نايل؟ نعم النيل، أنتم إذن تسكنون على ضفاف النيل؟ أجل بيتنا على ضفة النيل تماما بحيث إنني كنت إذا استيقظت في فراشي ليلا أخرج يدي من النافذة وأداعب ماء النيل حتّى يغلبَنِي النومُ»(1).

أرأيتَ كيف يتفتق الإحساسُ بالاغتراب، فهو وإن أقرَّ بنسبته للعرب وبمجاورته للأفارقة، إلا أنّه بلا أهل، فهذه كلّها أفكار متحولة عند البطل، والحقيقة الوحيدة التي تحكم وجوده تلك التي تشده إلى النيل، والنيل كما قلت مهاجر مثله يقطع الرحلة التي يقطعها من منابعه جنوباً إلى مصبه شمالاً، هكذا كان وهكذا سيستمر ليكتمل من خلال تلك الهجرة السرمدية معزى الحياة .

لم يكن النيل في الرواية مجرد فضاء ولا مجرد نهر، إنّه المكان المنفتح على جميع الأنحاء، منه تنبثق لعبة الرواية وبه تنغلق الأحداث وتسدل الستائر على الشخصيات الفاعلة، ولئن أراد مصطفى سعيد أن يمضي في غزواته إلى أبعد من مصب النيل في الشمال، إلا أنه، مع ذلك، لم يستطع التخلص من سحر ذلك النهر ومن سخطه أيضاً، ولاسيما في لندن التي قبلته بمحاسنه وعلاته وفتحت له ذراعيها بأكثر مما ينبغي، ثم أطلعته على ظواهرَ لم يكن مقدراً له الاطلاع عليها لو أخطأه نعيم الإنجليز،  فقد عرفته «حانات تشيلي

---

(1) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص٣٨

وأندية هامبستد ومنتديات بلومزيري، أقرأ الشعر وأتحدث في الدين والفلسفة وأنقد الرسم وأقول كلاما عن روحانيات الشرق»[١].

لقد أرضعت لندن البطل الثقافة والحرية، وهيأت له حرية واسعة جداً ليفتك في نسائها، ويحقق انتصاراتٍ باهرةً لم يكن بوسعه أن يحققها على شواطئ النيل الهادئ والغاضب في آن: «الطائر يا مستر مصطفى قد وقع في الشرك، النيل ذلك الإله الأفعى قد فاز بضحية جديدة، المدينة قد تحولت إلى امرأة ... أنت ياسيدتي قد لا تعلمين ولكنك مثل كارنارفون حين دخل قبر توت عنخ آمون، قد أصابها داء فتاك لا تدرين من أين أتى... [٢]».

لم يكن مصطفى سعيد على وعي كاف بما ستؤول إليه فتوحاته الباهرة في بريطانيا، ذلك لأنه لم يلفظ كلمات كثيرة تشي بنهمه إلى المعرفة بقدر ما أغرق السياق بكلام يدل على تعلقه بحبائل النساء وروائح الخمور، إذ نُشرت له أجسادُ النساء البيضاوات في كلّ مكان، وهو الفارس الوحيد الذي أتيحت له صفحات كثيرة لتسجيل انتصاراته في الفراش، وهو يحمل بين جوانحه جوعَ الصحراء، وكانت أشعة الشمس قد حقنته بقوة شيطان، وقد أراد أن يريق كامل ما يختزنه من حياء في فروج النساء البيضاوات دفعة واحدة. وهو المحارب الأسود في عالم مكلل بالثلج وزاخر بالصقيع وغارق بالبياض: «قالت لي جين مورس: أنت بشع لم أر في حياتي وجها بشعا كوجهك، فتحت فمي لأتكلم لكنها ذهبت...»[٣].

تعددت ضحايا مصطفى سعيد من النساء، وهن لا يجدن منصرفاً عن ذلك الفاتح الذي جاء من بلاد خط الاستواء، وكأن مصيرهن يدفعهن ليذبحن بسيف رجولته، فهذا التوق المرضي إلى الرجل الأسود ذي البشرة الداكنة، كأنه

---

(١) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص٣٠

(٢) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص٣٨

(٣) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص٣٠

مقتطع من حلم استعماري قديم قدم الإسكندر، يدفع باستمرار إلى الاستيلاء على القارة السمراء بمقدراتها كافة: «آن همند أبوها ضابط وأمها من العوائل الثرية في ليفربول، كانت عكسي تحن إلى مناخات إستوائية وشموس قاسية وآفاق أرجوانية، كنت في عينيها رمزاً لكل هذا الحنين، وأنا جنوب يحن إلى الشمال والصقيع... [١]».

هذا هو التصريح المتكرر في الرواية: صراع وفتوحات وفضاءات تُنتزع، الشماليون يغزون الجنوب ثم ينصبون أنفسهم بقوة السلاح آلهة: «كان مفتش المركز الإنجليزي إلها يتصرف في رقعة أكبر من الجزر البريطانية كلها، يسكن في قصر طويل عريض مملوء بالخدم ومحاط بالجند، وكانوا يتصرفون كالآلهة، يسخروننا نحن الموظفين الصغار أولاد البلد لجلب العوائد...»[٢].

وبالمقابل كان الجنوبيون يمتطون صهوات أجسادهم، لغزو صقيع الشمال، فهاهوذا مصطفى سعيد هو الآخر يمثل بأعين النساء البيض وحي إلهٍ: «إيزابيلا سيمور قالت له: يا إله وثنيتي أنت إلهي ولا إله غيرك...»[٣].

لم تُحكم الحضارة الغربية قبضتها على مصطفى سعيد، لقد نجا من العقاب غير مرة، كما أفلت من القصاص بعدما قتل جين مورس، بيد أنه لم يدفع عن نفسه شبهة، لأن لديه توقاً إلى النهاية التي تصوره منتصراً على الدوام، والمفارقة أنه ينجو باستمرار، لتكثر خطاياه وتكثر ضحاياه: «رفضوا أن يتخذوا القرار الذي كان عليه هو أن يتخذه بمحض إرادته ويخرج من السجن ويتشرد في أصقاع الأرض من باريس إلى كوبنهاجن إلى دلهي إلى بانكوك وهو يحاول التسويف وتكون النهاية بعد ذلك في قرية مغمورة الذكر على النيل»[٤].

---

(١) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص٣١

(٢) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص٥٠

(٣) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص١٠٠

(٤) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص٦٤

ومن الواضح أن نجاة البطل من القصاص ليس فيه دلالة على تسامح الغرب، بمقدار دلالته على أن الانتصارات التي أحدثها في حانات الخمر وفي غرف النوم لا تحسب عند البريطانيين بميزان النصر والهزيمة، لهذا لم تكن انتصارات مصطفى سعيد سوى هزائم شوهت سجلاته وأوراقه التي كانت موضع كتمان، وزادت في الوقت نفسه من خيبة آماله باستمرار، ولهذا كان عليه أن يعود إلى الجنوب لينزوي في ركن مهمل يمضى حياته بهدوء، وبذلك تكتمل المفارقة التي تزدان بها فواصل الرواية، وهي لا تني في أجزائها المختلفة تتغاوى بهزائم بطلها حتى لكأنها بطولات نادرة، ولاسيما حين تضعها في إطار من الغموض المبالغ فيه.

اجتهد مصطفى سعيد فبرز في مسائل شتى منها حذقه اللغة الإنجليزية التي كانت مفتاح المستقبل آنذاك، ومنها معرفة الاقتصاد، الذي يعد هو الآخر محرك السياسة ومحرك الدنيا بأسرها: «وكنا نطلق عليه بخليط من الإعجاب والحقد الإنجليزي الأسود وعلى أيامنا كانت الإنجليزية مفتاح المستقبل... [١]».

لقد عاد مصطفى سعيد إلى الجنوب ليرصد الراوي من خلال مرآته بعضاً من آثار الإنجليز في بلاده، وهو الذي لم يحمل من ذكرى انتصاراته في بلادهم سوى عدد من الصور وجملة من الرسائل وأشلاء ومزق من صحف وأشياء تافهة أخرى، في حين آثار الإنجليز بارزة وهي لا تزال شاخصة للعيان: «وكان المأمور المتقاعد يغط في نوم مريح، حين مر القطار على خزان سنار، الخزان الذي بناه الإنجليز عام ١٩٢٦ متجها غرباً إلى النيل الأبيض على خط حديدي وحيد ممتد عبر الصحراء كأنه جسر من الحبال بين جبلين شرسين بينهما هوة سحيقة ليس لها قرار»[٢].

---

(١) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص٥٠

(٢) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص٥٣

كان مصطفى سعيد مهيئاً لشغل منصب كبير في بلده الذي انفلت من عباءة الاستعمار الإنجليزي، لأنه مغفل النسبة ومجهول الهوية ووضيع أيضاً، ثم إنه في الوقت ذاته متعلم تعليماً راقياً عاش زمناً من حياته مع البريطانيين فقبس من علومهم واطلع على ثقافتهم وشرب من خمورهم وعاشر نساءهم . لقد كان مهيئاً بالفعل، لأن الذي جرى في عهد الإنجليز أن «الناس الذين ليس لهم أصل هم الذين تبوأوا أعلى المراتب أيام الإنجليز، إن مصطفى سعيد سيصير له شأن كان أبوه من العبابدة القبيلة التي تعيش بين مصر والسودان، إنهم الذين هربوا سلاطين باشا من أسر الخليفة عبدالله التعايشي، ثم عملوا روادا لجيش كتشنر حين استعاد فتح السودان ويقال إن أمه كانت رقيقاً من الجنوب... [1]».

ولكنه مع ذلك لم يشغل ذلك المنصب، لا بل لم يجد قبراً في بلاده الشاسعة: «مسكين مصطفى سعيد كان مفروضاً أن يكون له شأن بمقاييس المفتشين والمآمير، لكنه لم يجد حتّى قبراً يريح جسده في هذا القطر الممتد مليون ميل مربع»[2].

طويت حياة مصطفى سعيد كما يطوى الرداء، ابتلعه نهر النيل، وهو الفضاء الذي كان يتوق إليه في حله وترحاله: «الطبيعة قد تكون قد منت عليه بالنهاية التي كان يريدها لنفسه... في عز الصيف في شهر يوليو العتيد، النهر اللامبالي فاض كما لم يفض منذ ثلاثين عاما . الظلام يصهر عناصر الطبيعة جميعا في عنصر واحد محايد، أقدم من النهر ذاته وأقل منه اكتراثا هكذا يجب أن تكون نهاية هذا البطل، إنما هل هي فعلا النهاية التي كان يبحث عنها؟ لعله كان يريدها في الشمال، الشمال الأقصى في ليلة جليدية عاصفة تحت سماء لا نجوم لها بين قوم لا يعنيهم أمره نهاية الغزاة الفاتحين»[3].

---

(١) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص٥١

(٢) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص٥١

(٣) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص٦٣

بيد أن أطياف مصطفى سعيد لم تتلاشَ بموته، إذ ظلت أشباحه تسيّر أحداثَ الرواية، ذلك لأن صوره تناسلت وآثاره ترددت في مشاهد كثيرة لا تزال تعوق تقدم الجنوب كالتعليم والصحة والاقتصاد والمجتمع أيضاً: «قال أحد الوزراء أولئك في حفلة اختتام المؤتمر (الخاص بتوحيد التعليم في قارة أفريقيا) أول ما قدموني له هتف: إنك تذكرني بصديق عزيز كنت على صلة وثيقة به في لندن الدكتور مصطفى سعيد كان أستاذي عام ١٩٢٨، كان هو رئيساً لجمعية الكفاح لتحرير أفريقيا... ذلك الرجل كانت النساء تتساقط عليه كالذباب»(١).

لم تنتهِ الروايةُ بغياب بطلها مصطفى سعيد في مياه النيل المتدفقة، ولم تنتهِ بغرق الراوي نفسه في النيل أيضاً، ولا ينبغي أن تنتهي، لأن النيل لا يزال يجري غازياً الشمال، محققاً انتصاراتٍ حقيقيةً على الدوام .

**٢ – لعبة السرد:**

السرد في حقيقة أمره نقلُ أحداث متخيلة إلى حيز اللّغة، بيد أن القارئ عادة لا يتعامل مع أحداث القصة ضمن فضائها اللغوي، وإنما يتعامل مع أحداث قصصية منقولة بوساطة اللّغة، يضاف إلى ذلك أن وسائل السرد وتقنياته تصرف القارئ عادة عن تأمل اللغة ليتواصل مع أحداث وشخصيات يظنّ كلّ الظن أنّها تتحرك في عالمه بوصفها حقيقة واقعة، وهذا إنما يشي بأن السرد خادع ومضلل، لأنه لا يعبر عن حقيقة القصة التي تدور أحداثها في اللغة، والحق أن السرد نفسه عمل لغوي متقن قد يسهم كما هو الشأن في رواية «موسم الهجرة...»، في يقظة اللغة الأدبية، في وجدان القارئ، لهذا نجد أن فتنة السرد في تلك الرواية إنما تتمثل بالمقولات الشعرية التي برزت في بدء الرواية على شكل مسكوكات كلامية، يحسبها المرء مستعارة من خارج سياق الرواية: «أطارد خيالها ويطاردني، ذلك الإحساس بأنني في لحظة خارج

(١) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص١١١

حدود الزمن  قد ضاجعت إلهة الموت وأطللت من كوة عينيها على الجحيم»[١]، إلا أن مثل هذه المقولات راسخة في سياق السرد ومنصهرة  في بنية الأحداث، والمسألة التي يشعر بها القارئ بوضوح أنه كلما تعمق في قراءة الرواية أحس بحاجة شديدة إلى جرعة شعرية جديدة، بين الحين والآخر، لذا كان على السارد أن يرفد الرواية دائماً بعبارات أدبية تهز الوجدان وتثري الإحساس بجمال المعنى وروعة الصياغة: «اغتلني أيها الغول الأفريقي احرقني في نار معبدك، أيها الإله الأسود، دعني أتلوى في طقوس صلواتك العربيدة المهيجة، هاهنا منبع النار ها هو المعبد»[٢].

تتمثل في مثل هذه العبارات فتنة السرد، وبطريقها يتعمق وعي القارئ بجماليات اللغة وبجماليات العالم على حد سواء: «لا أحد يعلم ماذا يدور في خلد الإله، لعله لا يبالي، لعله ليس غاضباً، وفي ليلة مثل هذه تحس أنك لا تستطيع أن ترقى إلى السماء على سلم من الحبال، هذه أرض الشعر والممكن[٣]».

إن النسج الروائي الذي اختلط فيه الخيط الشعري بالخيوط السردية أشبه ما يكون بالنسيج الموشى بالحرير والمطرز بالذهب، من أجل ذلك بدت تلك الخيوط الشعرية أجزاءَ قصائد، وقطعَ شعر  يجتاحها الحلم ويسبيها الخيال المجنح، وتطرزها اللغة المكينة في باب الإيحاء: «إنني جئتكم غازياً، عبارة ميلودرامية ولا شك، لكن مجيئهم هم لم يكن مأساة كما نصور نحن، ولا نعمة كما يصورون هم، كان عملاً ميلودرامياً سيتحول مع مرور الزمن إلى خرافة عظمى... [٤]»، ثم استحالت المسألة الشعرية ضرورة  فنية لم يجد الراوي عنها

(١) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص١٣٨
(٢) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص ٩٨
(٣) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص١٠٣
(٤) الطيب صالح ( موسم الهجرة) ص ١١٢

منصرفاً، مع أنها عطلت السرد وأوقفت تدفق الأحداث، إذ أسمعنا بعضاً من شعر أبي نواس كمثل قوله:

**وكــأس كمــصباح الــسماء شــربتها**

**علـــــى قُبلـــــة أو موعـــــد للقـــــاء**

ثم أوهمنا وهو ينظر في أوراق مصطفى سعيد في آخر الرواية، أنه وجد في بعضها قصيدة من نظمه، وكانت تنقصها كلمة لم يفكر طويلاً لاستكمالها:

**عربــدت فـــي الــصدر آهـــــات الحـــــزين**

**ودمــوع القلــب فاضــت مـــن تبــاريح الــسنين**

**وريــاح عــصفت بالحــب والحقـــــد الــــــدفين**

وواضح أن ما ذكره الرواي هنا جزء من اللعبة السردية، التي تذرعت بالوثائق والأوراق الشخصية للبطل لتسويغ الميل الشديد إلى الشعرية في الرواية عامة.

في الختام تحسن الإشارة أن رواية " موسم الهجرة إلى الشمال" في جمعها النقيضين: الشعرية المنبثقة عن مقولات جميلة، والنثرية المتمثلة بسرد الأحداث وبناء الشخصيات، كانت منسجمة مع نهج السرد وتقنياته التي أبرزت من خلاله إمكانية تعايش الشئ ونقيضه في كائن واحد، وهي العلاقة الضدية التي تربط الراوي /المؤلف بمصطفى سعيد البطل.

# الفصل الحادي عشر

## شعرية النص العلمي

### «قراءة في قصص طالب عمران»

١- ما كان يشغلُ فريقٌ من نقاد الأدب في الزّمن الحديث البحثُ عن علامات فارقة أو سمات مميزة للخطابات الأدبية، من أجل ذلك تعلّق كثير منهم بما جاء به جاكبسون حين تكلّم على نظريّة التواصل، ولاسيما في تركيزه على مسار الرسالة في الخطاب الأدبي، حين زعم أنّ حركتها في الأعمال الأدبية مستديرةٌ، في حين كانت حركةُ الرسالة في الخطابات العادية مستقيمةً، بمعنى أنّ الباث من خلال الأقوال اللّغوية يُرسِلُ للمستقبل رسائلَ تنطوي على مقاصده، فإذا كانت تلك الخطاباتُ أدبيةً كان مسار الرسالة فيه دائرياً، أي تُبث الرسالة في الخطاب متوجهةً إلى مُتلقٍ من دون أن يستحوذ على فحوى الخطاب الذي هو المعنى، لذا ترتد الرسالة إلى ذاتها وتنطوي على جوهرها المتمثل بالمعنى، ذلك لأنّ الخطاب الأدبي لا يعطي للقارئ معناه، بل ينكمش ويتكوّر على ذاته،وَفْقَ طبقات، تمثّل كُلّ طبقة جانباً من المعنى، الذي اصطلح على تسميته «رولان بارت» بالدلالة، وهذه الخاصة في الأدب علامة تفرقُهُ عن سائر الأقوال اللّغوية، وعليه تبدو الوظيفة التواصلية للغة ذات أهداف متعددة، وما يميز تلك الأهداف الرسالة ذاتها، إذ من شأنها إبراز الوظيفةُ الأدبية أو الشعرية في الأدب، في حين تتحلل الخطابات العلمية والموضوعية من تلك السمة، فلا وجودَ لمقاصد متعددة، لاقتصارها على وظيفة أدائية من شأنها نقل المعنى أو المقصد الذي إنْ استحوذه

المتلقي انتهت علاقته بالقول اللّغوي، وعليه أضحت السمة الأدبية بحسب هذا الفهم هي ما يجعل من الكلام المُؤدى أدباً، بغض النّظر عن الخصائص النوعية لذلك الكلام، حتّى لكأنّ تلك الخصائص تأتي في الدرجة الثانية بعد الأدبية، ومن الملاحظ أنّ كثيراً من الدارسين خلطوا بين السمة الأدبية، والخصائص الأدبية العامة، حين عمدوا إلى شيء من التأول، فعدوا الخيال والعاطفة من مرتكزات الأدبية، وهذا ما لم تنطوِ عليه النظرية اللغوية الحديثة التي أمعنت النظر في اللّغة وما تنطوي عليه من مقاصد وغايات .

هذه مشكلة خطيرة، يواجهها النقد الأدبي المعاصر في موضوع التصنيف الأدبي، يعجز من خلاله تمييز ما هو أدبي مما هو غير أدبي، وأظن ظناً قوياً أنّ كراتشوفسكي قد أحسَّ بهذه المشكلة فحاول إزاحة الحدود بين الجغرافية والأدب فسمى مؤلفه «الأدب الجغرافي»، وكان روحي الخالدي أيضا قد خطا خطوة شديدة الوضوح في هذا الاتجاه في كتاب سماه «علم الأدب عند العرب والإفرنج وفكتور هوغو»، فهذه محاولات مهمة جداً أرادت تلمس الأدبية بعيداً عن الخواص النوعية للأدب، فلم يكن في وهم كراتشوفسكي ولا في وهم الخالدي أنّ أدبية الأدب منوطة بالخيال أو العاطفة، بل وجدا ثمة صلة بين الأدبية والعلم، وإلا لماذا قرن كراتشوفسكي بين الجغرافية والأدب، ولماذا ارتاد الخالدي منهلاً لم يسبقه إليه أحد حين تكلم على علم الأدب، وزمن الخالدي ليس ببعيد عن زماننا، ولكنه فيما أتوهم كان من السباقين إلى ربط الأدب بالعلم، وهنا يمكن أن ندون ملاحظة مهمة فحواها: أنّ ثمة مفهوماً يفصل بين العلم والأدب، وهو مفهوم الثقافة، فبالثقافة يقترب العلم من الأدب، وبالثقافة يمكن إلغاء الحدود بينهما، والواقع أنّ حياتنا المعاصرة أزاحت الحدود جميعاً بين العلم وسائر الأنشطة الاجتماعية، وبقي فريق من النقاد يحارب طواحين الهواء، محافظاً على خصائص نوعية للآداب تنأى بها عن العلم، والسؤال المحير: إذا كانت طبيعة الآداب تنافي العلم إلى هذه الدرجة فما الحاجة إلى الأدب في حياة لا تترك لغير العلم هامشاً يذكر؟

٢- بالأمس القريب كان قد توهج الكلام على الحداثة، وقيل فيها ما قيل، ومع ذلك اختفت حقيقة وراء ذلك كلّه، وهي أنّ الآداب التي انتهجت سبل الحداثة لم تُرد أكثر من الإسهام في الناتج المعرفي والعلمي في الحياة المعاصرة، ولولا ذلك الهدف لما سار ركب آداب الشعوب في مشارق الأرض ومغاربها صوب الحداثة، وما من أحد يجهل أنّ الحداثة في الأصل إنجاز علمي تكنولوجي، تمثلت في زماننا في ثورة الاتصالات، وصار العصر الحالي عصر المعلوماتية، وكانت عصورٌ سابقة هيمنت فيها الفلسفة على العلوم فقيل: الفلسفة أم العلوم، واليوم يقال الفيزياء أم العلوم، وبقي على الأدب أن يحدد مساره، هل بوسعه المشاركة في ذلك النوع من الأمومة التي من شأنها أن تضعه في موكب العلم، أم يبقى إلى الأبد في مدارج الطفولة؟

يحلو لكثير من النقاد ألا تتجاوز الآداب حدود طفولتها، ويعزُّ عليهم أن يبتعد الأدب عن الفطرية، وقديما أثيرت حول مذهب أبي تمام معارك أدبية، لا يزال صداها يتردد في حياتنا الحاضرة، إذ لا نزال نسمع كلاماً يدور على ألسنة معاصرة حول قبول مذهب أبي تمام أو رفضه، فالرافضون مذهبه يزعمون أنّه غرس في طريق الشعر العربي بذور الصنعة العقلية، وفي وهمهم أنّ ذلك أوقعه في خطأ التقدير؛ لأنّ الأدب نتاج الغريزة و الفطرة، وحين سلط أبو تمام رياح العقل لتتغلغل في شعره أتى بالباطل، وقد قالها ابن الأعرابي صراحة: «إذا كان ما قاله أبو تمام شعراً فكلامُ العرب باطلٌ»(١).

طوى هؤلاء النقاد كلاماً كثيراً في تراث العرب، يشع أهمية حول علاقة الفن والشعر بالعلم، حتّى لكأنّ قولة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، لم تلامس أسماع كثير منهم: «الشِّعرُ علمُ قومٍ لم يكن لديهم علمٌ أصح منه»(٢)، ولا أدري كيف غفل القائلون عن هذه المسألة، وكيف سدوا أبواب العلم بوجه الفن وبوجه الثقافة؟ على كل حال هي سيرة محكومة بالانكماش أو الانفتاح، فحين كانت الثقافة

---

(١) ابن سلام الجمحي (طبقات فحول الشعراء) تح محمد شاكر ط دار المعارف بمصر ص:٣٤.
(٢) المصدر السابق.

العربية منتجة اتصلت بأسباب العلم، وقد قال عمر بن الخطاب رضي الله عنه ما قاله في بدء دولة الإسلام، وكانت وقتئذ تتمسك بأهداب التطور فلهذا لم تتكر وسيلة تقرب الثقافة من العلم، وهذا ديدن المجتمعات الناهضة التي تستغل العلم لبلوغ مراميها، وحين تُظلم الحياة على مجتمع ما يحاول سد ثغرات يمكن أن يتخللها العلم فيغير أطواراً مسها البِلى، واستوطن فيها التخلف، ومتى عُزل الأدب عن العلم انغلقت نوافذ الإبداع، ولنا فيما بلغته الآداب الغربية أمارةٌ دالةٌ على التآخي بين الثقافة والعلم، مع أننا لا نزال نتعلل بالقول: إنّ أوربا حين كانت تعيش في قرون مظلمة، كان العرب في أثناء ذلك في قمة التطور وفي سنام العلم، لكن أوربا أنهت تيهها في عصر النهضة، أي في عصر سيادة العلم، لا بل هنالك أكثر من هذا، وهو أن النهضة الأوربية قد بدأت بتحديث الثقافة وبتحديث الفكر الفني، ألم يقدم ليون باتيستا البرتي (ت ١٤٧٢م) مفهوماً علمياً للفن صار بعدئذ أساساً للدراسات العلمية الحديثة، ألم يقل إن الرياضيات هي الأساس المشترك بين الفن والعلم، ألم تكن نظرية المنظور في الفنون والنظرية النسبية من نتاج الرياضيين التي اعتمد عليها الفنانون في نتاجاتهم؟

٣- أرى من الضروري الكلام على سيرة التطور في فنون الغرب الحديثة، وعند رواد عصر النهضة خاصة، لأسترجع سيرة ليوناردو دافنشي الذي كان مهندساً يصمم الأدوات الحربية، ثم صار نحاتاً ومصوراً، وقد رأى في موهبة الفنان معادلاً لعبقرية الشاعر، وكان التصوير عنده شعراً صامتاً والشعر تصويراً ناطقاً،ثم رأى أن الرسم مع الفلسفة يعالج كل أشكال الواقع، وأن الفارق بين الفن والعلم، هو أن الفن يصور العالم المرئي الظاهر، والعلم يتجاوز صفات الشكل ليصل إلى الجوهر، إذن كيف يقف الفن والأدب على نحو خاص عندنا عند حدود الظواهر، وهل كلام دافنشي يفضي إلى أن الفارق بين الفن والعلم يقطع الصلة بينهما؟ والجواب بالنفي حتماً، لأن الفن تزود بالنظر العلمي في إدراك الواقع ولاسيما في موضوع تصوير المكان، ولما أراد فنانو عصر النهضة الأوربية تصوير المكان صوروه بشكل افتراضي، لأننا عملياً نرى المكان بصورة ساكنة، أي يبدو لنا محدوداً، وهذا ما يشوه حقيقته، من أجل ذلك اعتمد الفنان على التجريد فقدم الفن صوراً للمكان قائمة على

مبدأ المنظور الرياضي، الذي يفترض تساوي درجة الوضوح واتساق الأجزاء في الأشكال، ووجود نقطة تلاش مشتركة بين الخطوط المتوازية، والوحدات المتجانسة لقياس الأبعاد، وهذا ما سماه البيرتي بالقطاع المستعرض في الهرم البصري(١).

تحرر الفن الأوربي منذ عصر النهضة من الرمزية الميتافيزيقية مثبتا الصلة بينه وبين المعرفة العلمية، ومن هنا انبثقت الواقعية التي تعنى بتصوير الواقع بدقة، من دون الإمعان في نسخ موضوعاته بصورة آلية، وقد فهم من نزعة مطابقة الفن للواقع عدم اختراق مبدأ الصدق الفني الذي يعني تصوير الأشياء في حدود الحقائق التي تنطوي عليها، أعني مطابقة النماذج الواقعية، وهي مسألة لا تحوج إلى تفصيل كثير، ذلك لأن الأعمال الفنية تتبوأ مكانها في الواقع حين تنجح في ملامسة نموذج حي له وجود واقعي، بيد أن ذلك النموذج ينتقل إلى الآداب بطريق المحاكاة، وعليه نعي أننا في الأدب نتعامل مع شخصيات من ورق، لها نظائر في عالمنا الواقعي، ولهذا كانت الرواية في العصر الحديث لا تحاكي صور الأشياء الواقعية بقدر محاكاتها نماذج موجودة بالفعل في واقع الحياة، وبهذا المعنى لا يكرر الفن النموذج الواقعي، بل يقلده بصور الممكن، وعليه بدت الواقعية الفنية في الأدب لا تروم نسخ صور تتردد في الحياة، بمقدار إعادة تشكيل واقع مستند إلى خبرة ومعرفة تتطابق مع منجزات العلم المعاصر، لا بل تحولت الآداب الأوربية إلى مجال تجريبي يعيد صياغة المعارف بأسلوب أدبي، يتسم بالحرية والتلقائية، ويستهدف في الوقت نفسه البحث الدائم عن نموذج أمثل يضيف معنى جديداً للحياة، ليلتقي مع غايات العلوم في اكتشاف ما يتمم سعادة الإنسان بتحصيل المعرفة .

هنالك لعبة ينجزها الفن، تنبثق من خلال محاولته إعادة ترتيب العالم وتشكيله على نحو يبعث على تطوره، وقد فسر شللر الإبداع على أساس نزعة اللعب، ذلك لأن الإبداع ما هو إلا التوحيد بين المتناقضات في كلٍّ منسجم أو إضفاء لون من الوحدة على الأجزاء، إذ اللعب قوة تركيب وتأليف وخلق، وكذا الفن المبدع لا يسعى

---

(١) خضرة، محمود (تاريخ التفكير الجمالي) طبع جامعة دمشق ٢٠٠٦ ص:٢١٨.

إلى أكثر من ذلك[١]، يضاف إلى ذلك أن هنالك عاملاً مشتركاً بين الفن واللعب يتمثل بالرؤيا والقدرة على التشكيل، ومن هنا احتاج الفنان إلى معارف علمية، تسعفه على تلمس مجال واقعي للرؤيا التي تعد جوهر الأعمال الأدبية، وهنا نستذكر المعري الشاعر الأعمى الذي ترك لنا نحواً من ثلاثين قصيدة وصف فيها الدروع، أُلحقت بديوانه المسمى «سقط الزند»، وكان من دواعي نظمه هذه القصائد استشعاره بخطر داهم يتهدد الناس في القرن الخامس الهجري وما تلاه، وكان الواقع السياسي آنذاك يتسم بحال كَمُنَ فيها الصراع بين العرب والروم، فأحس الناس بشيء من السكينة والاستقرار فنزعوا إلى التفريط بسلاحهم، ولا سيما الدروع، فانبرى المعري يحذر الناس من تخليهم عن دروعهم في شعر كثير سُميَّ بالدرعيات، بيد أن تلك الصيحات لم تلق سامعاً، وبعد موت المعري بنحو نصف قرن، بدأت غزوات الفرنجة على الشرق، فهُرِع الناس إلى مستودعاتهم فلم يجدوا من السلاح ما يدرأ عنهم غوائل الفرنجة، وهذه كانت خلاصة رؤيا شيخ المعرة، والنظر إلى هذه المسألة من جهة صدقها وتحققها في الواقع يشي بضرب من التحليل العقلي المستند إلى ثقافة علمية تستشعر الخطر قبل وقوعه، وهي في آخر الأمر ثقافة أتاحتها المعرفة له قبل كل شيء.

وإذا كانت الآداب عامة تمتاز بذاتية مفرطة، فإن تحولات مهمة طرأت على الفنون الحديثة في هذا المجال، بدت بوضوح في محاولات دائبة لأنسنة موضوعات الطبيعة، ولهذا عدَّ هوبز الإحساس مصدراً للمعرفة، في حين رأى جون لوك أن طبيعة المعرفة تجريبية، ولا سبيل للوصول إلى المعرفة إلا بطرق التجريب، وقد جمع أدموند بوركه بين هاتين المسألتين حين عدّ الحس والتجربة معاً يشتركان في تحصيل المعرفة، فذكر أن جميع المشاعر تنشأ من خلال التجربة، وأن جميع أعضاء الحس ذات بنية واحدة عند بني البشر، وإن كانت هنالك فوارق فهي فوارق كمية وليست كيفية، وعليه بدت له الطبيعة البشرية محكومة بنزعتين اثنتين: النزعة الفردية وحب الذات، والنزعة الاجتماعية[٢].

(١) خضرة، محمود (تاريخ التفكير الجمالي) طبع جامعة دمشق ٢٠٠٦ ص:٢١٨.

(٢) خضرة، محمود (تاريخ التفكير الجمالي) طبع جامعة دمشق ٢٠٠٦ ص:٢١٨.

نقل ديدرو العلاقة بين الفن والعلم من حيز المشابهة إلى مجال المماثلة، حين عدّ الجمال في الفن يعدل الحقيقة في الفلسفة، ذلك لأن الحقيقة ما هي إلا مطابقة بين التفكير الإنساني والطبيعة، وكذا الجمال ما هو إلا مطابقة لصورة الأشياء ذاتها ممتزجة بالخيال، وركز غوتة على المطابقة بين حقيقة الفن وحقيقة الواقع الطبيعي والاجتماعي، موجهاً بذلك انتقادات لاذعة للرومانسيين الذين تخلوا عن الصدق، وأفرطوا في التعبير عن الذات بعيداً عن العقل والمعرفة.

ومن عجب أن الأدب العربي الحديث رأى ضالته في النهج الرومانسي المفعم بحيوية الذات، وكانت الاتجاهات الواقعية فيه ضئيلة إذا ما قورنت بالاتجاهات التي مالت كل الميل إلى الفردية، وقد ظن كثير من النقاد أن ذلك النهج يتسق وطبيعة آداب العرب التي انبثقت من قرارة الوجدان، وظلت أسيرة الذات طوال قرون مضت، وهذا وهم لا يجد رصيداً كافياً من الحقيقة، ذلك لأن الشعر العربي على غاية من التنوع والاختلاف، وصحيح أن الوجدان قد ذهب بباب واسع من أشعار العرب، إلا أن هنالك اتجاهات موضوعية وصل بعضها إلى الخوض في غمار قضايا الفلسفة والعلم، وقد حدثنا التاريخ الأدبي عن جهود أبي نواس الشاعر العباسي المشهور الذي تطرق في شعره إلى نظريات علمية وفلسفية كالكمون والجزء الذي لا يتجزأ وغير ذلك من المسائل التي تكلم عليها أصحاب الكلام والمناطقة في تلك الأعصر .

إذن هنالك صلة قارة بين الشعر العربي والعلم تتضح وتغمض بحسب حال التطور التي بلغها المجتمع العربي، وفي عصرنا الحالي، تلح الحاجة إلى تلك الثقافة العلمية التي نتكلم عليها، وليس لدينا غاية سوى دحض الرأي الذي يقر ببعد الأدب عن العلم.

٤- كيف يمكن تأسيس ثقافة علمية يمكن أن تبعث في الأدب الحديث دماء جديدة، وكيف يمكن صهر الذاتية المفرطة في الأدب بموضوعية المعرفة العلمية، وما الوسيلة التي يمكن أن تجعل من الأدب اليوم منتمياً إلى زمن المعلوماتية؟

هنالك اتجاهات متعددة في الأدب العربي الحديث، أبرزها الرومانسية والواقعية، إذ وجدت الواقعية خاصة مجالاً للشيوع في ضوء المشكلات الصعبة التي تعاني منها المجتمعات العربية، فعلت أصوات في عالم الرواية العربية من أهمها نجيب محفوظ والطيب صالح وعبد السلام العجيلي وعبد الرحمن منيف وغيرهم كثير، وبالمقابل انحسرت الاتجاهات الرمزية والتجريدية والتاريخية أمام هيمنة الرومانسية والواقعية، وقد حفل المشهد الروائي اليوم بإسهامات جديدة منها اتجاه يمكن تسميته بالاتجاه التعبيري الذي يمعن في تصوير جماليات الجسد واللغة والإحساس، ولعل أحلام مستغانمي من أبرز ممثلي هذا الاتجاه، ثم لمع أخيراً اتجاه يبرز جماليات الأمكنة ولاسيما المكان الصحراوي، وقد تنامى ذلك مع شيوع نتاج الأديب الليبي الموهوب إبراهيم الكوني، ويمكن تصنيف أدب الخيال العلمي الذي نهض في سورية على يد طالب عمران ضمن الاتجاهات الروائية الصاعدة في المشهد الروائي العربي المعاصر.

٥- ليس الأدب العلمي وحده ما خرج عن دائرة التصنيف النقدي العربي المعاصر، بل هنالك نشاطات أدبية كثيرة بقيت بعيدة عن الاهتمام النقدي منها الأدب الرقمي الذي يشغل مساحات واسعة جداً في الشابكة الإلكترونية، إذ من المعروف أن الممارسة الأدبية اليوم تتخذ شكلين من الكتابة: الكتابة الرقمية على صفحات الشابكة، ينجزها كتاب افتراضيون يمتلكون مهارات إلكترونية، ومعارف معلوماتية عصرية، والكتابة التقليدية على الورق،يقوم بها كُتّاب تقليديون مزودون بخبرات ومهارات تراكمية، والواقع أن الكتابة الأدبية الرقمية أو الافتراضية تريد الانزياح عن سنن الكتابة التقليدية، لذا كان لابد من تعريف الكتابة الافتراضية للخلوص إلى تحديد إشكالية الناقد الافتراضي أو التفاعلي أو الرقمي.

نجمت الكتابة الافتراضية عن حال التكنولوجيا المعاصرة، لذا فهي وليدة ثورة الاتصالات الحديثة وفي مقدمتها الشابكة، إذ لم تعد هنالك حاجة اليوم إلى متابعة مسارات الكتابة التقليدية التي ينجزها كُتّاب محترفون على الورق، فالكُتاب الافتراضيون لا يهتمون بسياق الأدب التقليدي ولا سيما من جهة أدواته وعناصره المعروفة، إذ إن تعاملهم مع الشابكة أصبح موصولاً بالآلية أكثر من اتصاله

بعناصر الفن، وإذا كانت الآداب التقليدية تعتمد اعتماداً كبيراً على القدرة التعبيرية والتصويرية للكاتب، فإن الكتابة الافتراضية في غنى عن تلك القدرة، لأن التعبير والتصوير اتصلا بالوسيلة التكنولوجية، من أجل ذلك تقدمت تقنية الصورة الإلكترونية كل وسائل التعبير في الكتابة الافتراضية، وصحيح أن الكتابة الفعلية أو التقليدية تتوسل بالصور اللغوية لبلوغ مقاصدها، إلا أن الكتابة الافتراضية ركزت على إبراز الصور الفوتوغرافية والإيقاعات اللونية وأشكال الخطوط والإخراج، ولم تعد هنالك صورة أدبية في الأدب الرقمي بل هنالك صورة إلكترونية وهنالك ألوان وأشكال، ومن هنا تنبثق قيمة لم تكن موجودة في الكتابة التقليدية تعرف بثقافة الصورة من جهة بروزها أو خفائها أو توزع ألوانها وتمازج خطوطها، يضاف إليها الصور المتحركة و«الفيديو» والأصوات وغيرها، والواقع أن تلك السمة لم تخلق في الأدب الرقمي خلقاً مفاجئاً، بل بشر الأدب التقليدي بها، وذلك بعناية النقاد بالنصوص الموازية أو ملحقات النصوص التقليدية كالخطوط الطباعية والعنوانات وسائر الأشكال بدءاً بغلاف العمل الأدبي وانتهاء بتوزيع الأسطر وعلامات الترقيم على الورق.

لقد توافر للكاتب الافتراضي الانفلات من عمل الرقيب ومن سلطة هيئة التحرير المعروفة في الدوريات والمجلات والكتب، ويكفيه أن يملك حاسوباً ومساحة على الشابكة حتى يخرج ما يشاء من النصوص، وليس ذلك فحسب بل بإمكانه التواصل مع ملايين القراء، ومحاورتهم من خلال التعليقات على نصوصه، وهو في كل ذلك ليس بصاحب سلطة على القارئ، وإنما يكتسب لونا من الاحترام والتقدير من قبل شرائح غير محدودة من القراء لكونه يتناول موضوعاً يقع ضمن اهتمام هؤلاء القراء، وفي هذا المعنى لا توجد هيمنة للكاتب الافتراضي، لأن ما يقدمه من نصوص هي في واقع الأمر لا تمثل للقراء أكثر من قضايا افتراضية للحوار يمكن أن تجذب فريقاً منهم، وتدفع آخرين إلى النفور، وهذه المسألة تنهض فارقاً بين الكاتب الورقي والكاتب الافتراضي، إذ الكاتب الورقي صاحب هيمنة على الورق ينجز نصه على الوجه الذي يريده، ثم يدفع به إلى النشر ليجد القارئ نفسه أمام نص كامل تم

إنجازه بصورة فردية، وهذا النص له مسار موضوعي لا يمكن أن يتخطى المهتمين وهواة الأدب، ومن ثم تظل هذه النصوص مغلقة لا يمكن أن تنفتح على قرائها إلا من خلال التأويل، في حين تتسم الكتابة الافتراضية بالانفتاح الواسع على القراء، وبإمكان أي قارئ حتى لو لم يكن يلم بشيء من الثقافة الأدبية تدوين ملاحظاته وتعليقاته فوراً، وهذه التعليقات قد تتحول إلى حوار بين الكاتب الافتراضي والقارئ، وهذا النشاط التفاعلي المثير يمكن تسميته بالنقد الرقمي أو الافتراضي، الذي ينجز حالما يطلع القارئ على النص المرقون على صفحات الشابكة، ولا تظن أن مثل هذا النقد عفوي وبعيد عن مجالات النقد الأدبي، لأن أصحاب تلك التعليقات لا يمتلكون ثقافة نقدية تمكنهم من إنجاز تعليقاتهم بمستوى النصوص التقليدية التي ينجزها نقاد محترفون، ليست هذه مزية النقد الرقمي، ولكن مزيته في كونه تفاعلياً قادراً على اصطياد شرائح مختلفة من القراء، وكل شريحة تأخذ من النص بحسب فهمها وميولها وثقافتها واهتمامها، ليؤدي الأدب الرقمي لأول مرة وظائف لا تتحصر، ومن ثم يعيد تكوين جمهوره من جديد كسائر النشاطات الاجتماعية المعاصرة.

حين نتكلم على ثقافة النقد الرقمي نتكلم على الثقافة المعاصرة التي بدت تتغير من دون أن نشعر بها، ومن قال إن من يكتب تعليقات على ما هو مكتوب على صفحات الشابكة جاهل بثقافة العصر؟

نلحظ صعود مصطلحات جديدة في مجال النقد الرقمي اليوم، ومن ثمة هنالك تجمعات لهؤلاء الكتاب في الغرب، كمصطلح الكاتب الرقمي والناقد الرقمي، وهو يخص جماعة من الكتاب الفرنسيين والأسبان الذين لا يزاولون الكتابة خارج إطار الحاسوب والشابكة، ولدى هؤلاء تجمع في موقع e- critures.org كما أن للكتاب الرقميين أو الإلكترونيين العرب تجمعاً يسمى بكتاب «الأنترنت».

بدأ الأدب الرقمي على نحو ما يذكر المهتمون برواية «الظهيرة» لميتشل جويس سنة ١٩٨٦م، ثم تدفقت بعدها النصوص الأدبية التفاعلية كتجارب بوبي رابيد النثرية، وتجارب روبيرت كاندل الشعرية.

وفي الأدب العربي كتب محمد سناجلة ثلاث روايات تفاعلية أو رقمية: ظلال الواحد، وشات، وصقيع، ثم برزت مؤلفات افتراضية أو رقمية نقدية على رأسها كتاب «النشر الإلكتروني والإبداع الرقمي» للروائي السيد نجم، عن هيئة قصور الثقافة بمصر، محاولاً تأسيس صوى للنقد التفاعلي الجديد، كما أن هنالك إسهامات مهمة دونها نقاد افتراضيون من شأنها تحديد سمات الأدب التفاعلي منها ما نشره محمد معتصم عن البحث في التعالقات الممكنة بين المكونات المختلفة للنص الرقمي لكي لا يتحول إلى تقنيات تخلو من القيم المعرفية والجمالية والشعرية، كما دعا سعيد يقطين إلى تشكيل وعي لغوي وبلاغي بالنص والنقد وسائر العلوم التي تسهم في تشكيل النص التفاعلي، ومن هنا تكلم هؤلاء النقاد على إمكانية قراءة النصوص الأدبية التقليدية قراءة إلكترونية، طالما أن معظمها استحال صفحات إلكترونية على الشابكة، مستفيدة من الوسائط التقنية الحديثة لتتحول إلى أجناس أدبية جديدة، وصحيح أنه لم يؤلف على شاكلة الأدب الرقمي الجديد، إلا أنه قيمة يمكن إضافتها إلى الأدب الافتراضي، على اعتباره خاضعاً للوسائط التكنولوجية، ومن ثم فهو يفترض وعياً جديداً بطريق التلقي الجديد الذي يخضع للمعرفة المعلوماتية.

٦- يمتلك النص في أدب الخيال العلمي تقنيات خاصة به، مع أنه يقاسم فن الرواية عامة جل عناصرها ولاسيما بناء الأحداث والشخصيات والحوار والسرد، ولكنه من جهة الزمان يسجل لنفسه علامة فارقة عن الرواية التقليدية، ذلك لأن الروايات التقليدية تصور الزمان في حيز واقعي أو نفسي، وأحياناً تستثمر أزمنة اللغة والخطاب، في كشف ملابسات المشكلات الاجتماعية والسياسية والوجودية، في حين تعزف روايات الخيال العلمي عن الزمن الواقعي لتقفز قفزات متقدمة في الزمن الآتي، في محاولة لإنجاز يسبق العلم، مع أنها تعتمد على منجزاته، وتنطلق أساساً من نظرياته، ومن هنا تبدو تلك الروايات على تماس مع العلم، والجديد فيها تقديم تفسير علمي للمشكلات الاجتماعية والإنسانية، من أجل ذلك مثلت إضافة

معرفية للقارئ إضافة لما تكسبه له من إمتاع يبعث في نفسه الدهشة التي تضعه على أعتاب الزمن الآتي.

تتمثل التقنية الخاصة بروايات الخيال بالأجهزة الإلكترونية وهندسة الحواسيب والآلات الدقيقة التي أصبحت اليوم جزءاً من حياتنا العملية، نستعملها في كل آن دون أن نتفهم منطقها، ويريد أدب الخيال العلمي أن يسعفنا على تعرف منطق التكنولوجيا، ثم يريد تقديم تفسير للتداخل بين الحياة الاجتماعية والجانب العلمي المدهش، بصورة صادمة أحياناً مبيناً مدى تغلغل التكنولوجيا في الحياة، فيقفز من خلال ذلك المنجز الحضاري إلى مستقبل يوشك أن يتحقق، كما أن ذلك الأدب يجري تعديلات جوهرية على الموضوع الاجتماعي أو السياسي الذي يعالجه، فليست هنالك أحداث تجري بصور عفوية انسيابية تحددها مجريات التاريخ أو منظومة الحياة الاجتماعي أو حتى الأخلاق والتأملات، بل هنالك موضوعات جديدة بدت تطفو على السطح نجمت في الأصل عن الحال التكنولوجية الحديثة، ومن هنا نجد مثل هذه الموضوعات تلقي بكامل ثقلها على هذا اللون من الأدب، فبتنا نقرأ موضوعات كثيرة حول أجهزة التنصت، ومخلوقات غير بشرية، ونسخاً معدلة من الجينات فيما يتصل بالهندسة الوراثية وصناعة مخلوقات متفوقة أو مشوهة، وموضوعات أخرى مأخوذة من التطبيقات الحاسوبية، وهذه الموضوعات جميعاً تخاطب العقل بأسلوب علمي مدعم بنظريات معرفية لا يماري المرء في صحتها، ومن ثم فإن صناعة الخيال في نصوص أدب الخيال العلمي لا تناقض المنطق، وإن كانت في نهاية الأمر ترمي إلى ضرب من الاستبصار والتنبؤ بما سيحدث في قابل الأيام .

ولعل أهم تطور يمكن ملاحظته في نصوص أدب الخيال العلمي يتركز حول اللغة الروائية، إذ تخلصت من جميع ألوان الإنشاء، كما انفلتت من سطوة المنشئ البيانية، وهجرت الأساليب المواربة، وجانبت التعبير المنمق، لتخلص لها لغة مباشرة تخاطب العقل بالحجة والبرهان والأسلوب العلمي الذي ينقل الحقائق من دون زيغ، ويصف وقائع لا يساورها شك، لذا كانت اللغة السردية أو الحوارية في النص العلمي ممهورة بإنجازات العلم، وهي من ثم لا تترك في نفس المتلقي

خيالات تثري إحساسه بجماليات الأسلوب، من حيث القدرة على التعبير عن الأحداث بصور فنية أو عبارات شعرية، أو تعمق وعيه بمشكلات اجتماعية يعاني منها في واقع أمره، ولا تبحر معه في تحليل المشاعر والعواطف الإنسانية، بل تروم تأسيس ثقافة علمية لدى القارئ وتسعفه على فهم ما يدور في عالمه، ويوضح له تغلغل التكنولوجية في حياته، وليس ذلك فحسب بل تحقنه بمعارف دقيقة يستطيع من خلالها فهم منطق العلم الحديث، وما يمكن أن يطوله من أخطار إزاء الحال العلمية الجديدة التي تحمل في طياتها كثيراً من الأخطار، كتلوث البيئة وتجارة الأعضاء البشرية وترويج بعض العقاقير الطبية التي تجرب على البشر وغيرها.

إن أدب الخيال العلمي يسعى إلى تخليص الإنسان من النتائج السلبية للتكنولوجية، بطريق تأسيس ثقافة علمية، لا تبتغي أن يتخذ الإنسان موقفاً مضاداً للعلم كما صنع الرومانسيون، حين دعوا إلى التحلل من سلطة العقل، والهروب إلى الطبيعة، لأن السعادة لا تتحقق إلا بالعود ة إلى الفطرة، بل أراد أن يبصر الإنسان بسلبيات العلم وإيجابياته، ذلك لأن للعلم جوانبَ تتحقق على حساب سعادة الإنسان .

ومع هذه الاختلافات التي يمكن أن تنهض فارقاً جوهرياً بين النص في أدب الخيال العلمي، ونصوص الأدب التقليدي، إلا أن هنالك أدبية تتحقق في النص العلمي من جهة الإدهاش ومن ثم توسيع آفاق التخييل عند المتلقي، وبمعنى آخر هنالك متعة وفائدة في النص العلمي، ليصاغ من خلاله مفهوم للجمال الأدبي يوافق إلى حد كبير تأملات الفلسفة المعاصرة التي حصرت مفهوم الجميل بالمفيد، أو بحسب ما ذهب إليه الألماني هردر الذي خالف كانط في غائية الجمال، فنقض قوله بأن الجمال منزه عن الأهداف والغايات، فقال: «أنه لا شيء يمكن أن نعجب به دون غرض، والإنسان يهتم بالجمال لأنه شكل للحقيقة، وشكل للحياة، وأن الإحساس بالفرح عند تذوق الجمال أو الغم عند مشاهدة القبح مرتبط في الحالين بالحفاظ على الحياة»[1]، وأكثر من ذلك غدا الجميل في أدب الخيال العلمي

---

(١) خضرة، محمود (تاريخ التفكير الجمالي) طبع جامعة دمشق ٢٠٠٦ ص:٢١٨.

متصلاً بالجانب المعرفي، وغني عن القول إن الجمال هو غاية ما ترمي إليه الأعمال الفنية والأدبية، فعليه تتمثل الأدبية في النص العلمي بتعبيره عن جمال مقترن بمعرفة، وهذا لون من التخييل المفيد الممتع الذي يفضي إلى ضرب من التعلم، وهي الوظيفة الأساسية المنوطة بالتخييل أصلاً، وهنا نلمح فارقاً بين التخييل في نصوص الأدب التقليدي، والتخييل في نصوص الأدب العلمي، ويتركز ذلك في وظيفة التخييل التعليمة، إذ الأدب التقليدي يوجه سلوك المتلقي إلى الفضيلة، وينأى به عن الرذيلة، في حين يوجه التخييل القارئ في الأدب العلمي إلى المعرفة التي تحصنه من الوقوع في مشكلات خطيرة .

يتوجه الخطاب في نصوص الأدب العلمي إلى الشرائح الفتية المثقفة ثقافة علمية معاصرة، وهو خطاب يحاكي أنماط التفكير العلمي الذي تنطوي عليه التخصصات العلمية المختلفة في المعاهد والجامعات، وقد غفلت الأعمال الدرامية العربية شأنها شأن النقد الأدبي عن تقديم الأدب العلمي إلى الجمهور، مما يشير إلى انتفاء دورها في تثقيف المتلقي ثقافة علمية، ويبعدها في الوقت نفسه عن المشاركة الفعلية في التعبير عن التحولات التكنولوجبة المعاصرة، فغياب الإحساس بقيمة الأدب العلمي يحرمها من الخوض في غمار موضوعات جديدة تمكن صلتها بالحياة، ومن ثم يضعف انتمائها إلى عصرها،لتمعن في تكرار المضامين الاجتماعية والوجدانية التي غدت اليوم مجالاً للاستخفاف والتندر من قبل الجمهور المثقف ثقافة علمية، وليس ذلك فحسب بل بات الجمهور العادي المتابع لتلك الأعمال الدرامية يتوقع نهايات كثير من التمثيليات التي تكرر موضوعات اجتماعية أو عاطفية بعينها، ليتركز جل الاهتمام على ملابس الممثلات والأثاث والمناظر وغير ذلك من الأشياء الجانبية.

إذن يمكن الاعتماد على الأدب العلمي في تغيير الواقع الثقافي والاجتماعي، للخلاص من القوالب التقليدية التي تقدم فيها الثقافة نفسها، وتنتهي رحلة الانكماش التي ولج فيها العقل الاجتماعي في محاولة لتأسيس مجتمع المعلومات، وعليه يمكن أن تتغير تبعاً للثقافة العلمية أوضاع المجتمع العربي ولاسيما في نظرته إلى العمل والمعرفة والسياسة والعلم، وغني عن القول بأن التغيرات التي يمكن أن تطرأ

على المجتمعات لا يمكن أن تتم إلا من خلال تطوير ثقافة المجتمع، والفن أساساً هو لسان الثقافة الذي يمكن أن يحدث تغييرات جوهرية في بنية المجتمعات، ومن خلال تأمل ما طرأ على أحوال المجتمع العربي خلال القرن العشرين لا يدل على أنه جاز مرحلة متقدمة في المعاصرة، أي في الانتماء إلى قضايا العصر، لا من حيث التمكن الاقتصادي أو الإنجاز السياسي ولا من حيث التقدم العلمي، وصحيح أنه شهد طفرة من حيث تزايد أعداد المتعلمين، إلا أن الحال التعليمية تلك لم تفض إلى إنجازات تكنولوجية تذكر، فبقيت المجتمعات العربية استهلاكية، وليس ذلك فحسب بل إن نسبة استهلاك مواد التجميل زاد أضعافاً مضاعفة عن استيراد الأدوات الطبية والتكنولوجية والآلات الصناعية، ومما زاد الطين بلة أن ازدياد عدد المتعلمين لم يسهم في حل المشكلات الاجتماعية، وربما كانت تلك الزيادة سبباً في كثرة أعداد العاطلين عن العمل، و من ثم فتحت أبواب الهجرة على مصراعيها أمام العناصر الشابة، وهذه من أخطر المشكلات التي نواجهها اليوم، وهنا لابد من أن توجد سياسات فعالية لتغيير البنية الاجتماعي وذلك بترسيخ مبدأ العلم لا التعلم فحسب، والفارق بينهما أن التعلم لا يثمر ما لم يكن هنالك استثمار للعلم على شكل تكنولوجيا، وإلا ما نفع زيادة عدد المتعلمين من دون إيجاد فرص عمل تتناسب مع ما يحمله المتعلم من أفكار يمكن تطبيقها في الواقع؟

لا مناص إذن من مجتمع العلم ومن ثقافة العلم للنهوض بواقع المجتمعات العربية إلى مصاف المجتمعات العلمية أو المعلوماتية في الدول المتطورة.

إن ثقافة العلم تجتاح عالمنا شئنا أم أبينا، فالحاسوب والشابكة والجوال كلها ظواهر تكنولوجية معاصرة، وبقي علينا أن نحول حياتنا بما يوافق المنجز العلمي الجديد، وأن نسعى إلى تغيير أوضاع الثقافة، أو على الأقل إضافة ما هو جديد وطارئ لتوسيع آفاقها، وتجديد مجالات الثقافة المعاصرة.

٧- لماذا التركيز على أدب الخيال العلمي، وهل حقاً بوسعه تجديد الثقافة الحالية وإكسابها مزيداً من الحيوية؟

قد لا يكون أدب الخيال العلمي أكثر من ظاهرة تحفّ بحياتنا، وقد لا تكون تلك الظاهرة بمقدار الأمل الذي نعقده عليها في تجديد الثقافة، ولكنها

نشاط موجود، وربما لم يجز طوره التجريبي بعد، ومع ذلك تشخص لهذه الظاهرة سمات بارزة أظهرها تقديم ثقافة العلم المعاصر للقارئ، وهذا بحد ذاته إسهام مهم وإن لم يكن كافياً للنهوض بثقافة اجتماعية جديدة، وعليه يمكن أن تكون هذه الظاهرة في موضع اهتمام النقاد والمفكرين والمثقفين عامة ومن ثم تصنيفها ضمن الأنساق الثقافية المعاصرة.

من هنا كان لابد من التطرق إلى سيرة طالب عمران الذي اختص بالتأليف في مجال الأدب العلمي، وبالنظر إلى نتاجه في هذا الباب تشخص حقيقة مهمة فحواها أنه من أهم دعاة الثقافة العلمية التي جسدها في سلسلة من الروايات والقصص، حتى أمكن رسم مسار تطوري لتجربته في هذا الباب، وكنت قرأت له عددا من الروايات والقصص، وأعتقد أنه في قصصه الثلاث التي نشرها أخيراً بعنوان «بدء السنوات العجاف»(١)، قد قطع شوطاً واسعاً باتجاه أدبية النص العلمي، كما سنرى فيما سيأتي.

طالب عمران أستاذ جامعي مختص في الهندسة التفاضلية، حاز درجة الدكتوراه من جامعة عليكرة في الهند، ويعمل أستاذا في كلية الهندسة بجامعة دمشق، له من المؤلفات العلمية: العلم من حولنا / وزارة الثقافة السورية ١٩٧٦م، ونافذة على كوكب الحياة /وزارة الثقافة السورية١٩٨٠م، في العلم والخيال العلمي/ وزارة الثقافة السورية ١٩٨٩م، والكون يكشف أسراره / دار معد دمشق ١٩٩٣م، والقدرات الخارقة / دار الحياة القاهرة ٢٠١٤م.

وأما في مجال الإبداع القصصي فقد نشر أربع مجموعات للأطفال: كوكب الأحلام / ١٩٧٨، وصوت من القاع / ١٩٧٩، ومحطة الفضاء /١٩٨٧، ووجه القمر /١٩٩١. وله ثمانٍ وعشرون مجموعة قصصية قصيرة: ضوء في الدائرة المعتمة/ ١٩٨٠ و أسرار من مدينة الحكمة/ ١٩٨٨ وتلك الليلة الماطرة/ ١٩٩١ ومساحات الظلمة/ ١٩٩٢ والسبات الجليدي/ ١٩٩٢ وثقب في جدار الزمن/ ١٩٩٢ وخفايا النفس البشرية/ ١٩٩٤ والخروج من الجحيم/ ١٩٩٥ وبئر

(١) عمران، طالب(بدء السنوات العجاف) ط جامعة دمشق ٢٠١٥ ص:١١

العتمة/ ١٩٩٦ والذي أرعب القرية الآمنة/ ١٩٩٦ وشحنة الدماغ/ ١٩٩٧/ والنفق/ ٢٠٠٠ وابن الغابة /٢٠٠٠ وبوابة خان الخليلي/ ٢٠٠٠ وزمن القبعات المنتفخة/ ٢٠٠٠ وشفافية أشبه بالصدى/ ٢٠٠٠ والتحول الكبير /٢٠٠٠ والأصابع السجرية/ ٢٠٠٢ والظلال الأخرى/ ٢٠٠٢ وامرأة من عالم مختلف/ ٢٠٠٢ وطيور وسط النيران/ ٢٠٠٢ والبحث عن عوالم أخرى/ ٢٠٠٢ وأمومة لا تعرف اليأس/ ٢٠٠٤ وطيور الليل/ ٢٠٠٤ وملامح الفوضى القادمة/ ٢٠٠٥ وجزيرة الموت/ ٢٠٠٧ وأسرار الكائنات المضيئة/ ٢٠٠٩ و بيوض الأفاعي/ ٢٠١١. وفي مجال الرواية والقصة لعمران اثنتان وعشرون قصة ورواية مطبوعة: العابرون خلف الشمس/ ١٩٧٩ وليس للقمر فقراء/ ١٩٨٣ وخلف حاجز الزمن/ ١٩٨٥ ومدينة خارج الزمن/ ١٩٩٦ وعوالم من الأمساخ/ ١٩٩٧ و رجل من القارة المفقودة /١٩٧٧ وفضاء واسع كالحلم /١٩٩٧ والبعد الخامس/ ١٩٨٨ والزمن الصعب/ ١٩٩٩ ورواد الكوكب الأحمر /١٩٩٩ وأحزان السندباد/ ٢٠٠٢ والأزمان المظلمة/ ٢٠٠٣ وفي كوكب شبيه بالأرض/ ٢٠٠٤ ومثلث الأسرار/ ٢٠٠٤ و والبدائل المذهلة /٢٠٠٤ والفتية الأغرار /٢٠٠٥ ومزون/ ٢٠٠٥ ودوامات الخوف/ ٢٠٠٩ وأهل الكهف/ ٢٠٠٩ وسيرة الزمن القادم/ ٢٠١٥ ونداءات الأرض الحزينة/ ٢٠١٥، وأخيراً بدء السنوات العجاف /٢٠١٥.

وأما في المسرح فله مسرحيتان: الأقنعة الحمراء / القاهرة ٢٠١٤ ومدينة الخلاص /دمشق ٢٠١٤.

والمهم أن هذا النتاج الضخم يندرج ضمن سياق أدب الخيال العلمي القصصي، وقد جاز ذلك النتاج من خلال التجربة الطويلة التي قضاها المؤلف في أتون هذه الموضوعات التي تستلزم معرفة تخصصية، وهذا ما توافر للمؤلف المختص بأحد فروع الهندسة، مراحل تجريبية عدة تنوع من خلالها نتاجه تنوعاً شمل ضروب الكتابة القصصية كافة، فولج في عالم المسرح يمسرحيتين اثنتين نشرهما في دمشق والقاهرة سنة ٢٠١٤، وكان طالب عمران في أثناء عمله الطويل في معترك القصة قد نشر عدداً من الكتب العلمية كما أشرنا آنفاً، فتكاملت لديه التجربة بجناحيها الأدبي والعلمي، وهذا لعمري كان السبب في

غزارة إنتاجه هذا من جهة، ومن جهة أخرى أكسبه القدرة على المواظبة والاستمرار في احتراف فن أدب الخيال، والذي ثبته في هذا المجال كما أرى أمران: المعرفة العلمية التخصصية، والموهبة التي متحت من معين معارف متنوعة.

٦- تميزت قصص عمران المسماة ببدء السنوات العجاف بسرد قصصي ممتع، ذلك لأنه عرض أحداثها عرضاً سلساً من دون الإغراق في التفصيلات الجانبية التي يمكن أن تفتت تلك الأحداث فتشرد تركيز القارئ، فمن خلال البساطة المتناهية عرض في قصته الأولى ممرات الرعب حكاية شخوص ضاقت بهم أرض بلادهم، فعزموا على الهجرة إلى بلاد أخرى، من دون أن تذكر القصة الأسباب الداعية إلى ذلك، بيد أنها تشير بعد ذلك أن الشخصيات الرئيسة كهاشم وسلاف اللذين عاشا تجارب اجتماعية قاسية في بلدهما فآثرا الفرار مع من آثروا الهرب من بلدانهم . وفي أثناء وقوفهم على الحواجز تنشأ علاقة غريبة بين الشاب والفتاة التي حاولت الدخول إلى البلد الجديد لكن طلبها جوبه بالرفض، وحين تراجعت استوقفها هاشم وسألها عن السبب، ثم اقترح أن تعيد الكرة لعلها تتمكن من الدخول، وقد عرض عليها أن تدخل معه بصفتها زوجة له، وقد تمم هاشم بسرعة إجراءات الدخول تحت هذا المسمى فنجحا في اجتياز الحاجز الأول بعد إجراء فحوصات دقيقة بطريق أجهزة معقدة، تكشف غوامض ما خبأه كل واحد منهما في ذاكرته خلال حياته الماضية، وهنا يطلع هاشم بواسطة جهاز الكشف على تفصيلات حياة سلاف، كما تطلع هي بدورها على تفصيلات حياته، وتكتشف سلاف كما يكتشف هاشم أن حياتهما الماضية متشابهة من جهة ما كانا يعانيانه من ظلم اجتماعي فصلت القصة فيه، وبعد أن تجاوزا الحواجز حاجزا بعد آخر، وفي كل حاجز يخضعان للفحص الدقيق، يتمكنان أخيراً من دخول البلد الجديد، ويعلم هاشم بالمصادفة أنهما لم يدخلا إلى تلك البلاد دون أن يدفعا ثمناً باهظاً، إذ زرعت في أحشائه خلايا تتنامى في كبده تمهيداً لاستئصاله وزرعه في جسد أحد الحاخامات، وأما سلاف فقد زرعوا في رحمها بيضة ملقحة من غوريلا. وفي نهاية القصة يفلت بطلا القصة

من قبضة الأجهزة الإلكترونية والمختبرات العلمية الدقيقة ويلوذان إلى بلاد أخرى بعد أن تتخلص سلاف من حملها بعد عملية يجريها لها أحد الأطباء، وتستمر عجلة الحياة في طور آمن إذ ينتهي بهما المطاف إلى بيت ريفي تحف به الخضرة بعيداً عن مختبرات الهندسة الوراثية وصناعة المخلوقات المشوهة.

هذه القصة تلخص مأساة الإنسان في البلدان المتخلفة، الذي لم يجد في بلده حياة كريمة، وقد حارت به السبل لتلقي به على أعتاب الدول المتقدمة التي لا نعرف عن حقيقتها سوى شعارات براقة تروجها وسائل الإعلام وهي تتغنى بالحريات والديمقراطية وحقوق الإنسان، والقصة تحاول كشف هذا الزيف وتلك الخديعة، فالعالم المتقدم على حد تعبير القصة لا يحتاج من عالمنا المتخلف سوى عينات يثبت من خلالها نجاح تجاربه العلمية، إنه بحاجة إلى مخلوقات مختبرية يجرب من خلالها مباحثه في الهندسة الوراثية والاستنساخ والتلاعب في الأجنة وتجريب العقاقير وغيرها .

إن في القصة صيغة تحذيرية مهمة، فحواها أن حالا من التوحش يجتاح العالم المتحضر، لأنه لم يعد يقيم للإنسانية وزناً، أو أنه ضحى بكل القيم في سبيل التكنولوجيا، وهنالك أناس كثر يجهلون هذه الحقيقة من أجل ذلك كان أدب الخيال العلمي يشحن وعي القارئ بلون من المعرفة العصرية حتى لا يكون مستغلاً في عالم لا يعرف عن حقيقته سوى شعارات براقة.

هذه القصة ليست قفزة في الخيال لأن لها نظائر في الواقع،وقد سمعنا حكايات كثيرة عن هذا الموضوع، ولاسيما ما اتصل بتجارة الأعضاء والتلاعب بالجينات البشرية وغيرها، وقد وقع أشخاص كثر ضحية هذا الضرب من التوحش، ولاسيما الشباب الذين يسافرون إلى البلاد الغربية بغرض العمل أو الدراسة.

تتبع أهمية هذا اللون من الأدب بقدرته الإقناعية، فهو لا يخاطب القارئ إلا من خلال معرفة تخصصية دقيقة مطلعة على منجزات تكنولوجية، ومن هنا يمكن أن تنتقل هذه المعارف إلى القارئ لتخلق لديه ثقافة علمية، وهنا يحقق التخييل

أقصى غاياته النفعية، ألم يدع ابن رشد منذ أزمنة بعيدة إلى الخيال المقيد بالمعقول، وكذا الفارابي الذي دعا إلى خيال لا يناقض الحقائق؟

تعتمد القصة على تقنية سردية تتمثل بتعريض الشخصيات الفاعلة للأجهزة الذكية، التي تكشف خفاياها وتنبش تاريخها المخبوء في قرارة الذاكرة، إذ الأجهزة تفحص الإنسان، لتحول غوامضة إلى صفحات مقروءة بوضوح، وهذه الأجهزة ليست مستخدمة لهذه الغاية في حدود ما نعرفه اليوم، ولكننا في الوقت نفسه لا نشك في وجود هذه التقنية في حياتنا الحالية أو المستقبلية، طالما سمعنا أن هنالك أجهزة تميز بصمات أعين المسافرين قي المطارات، فهذه تقنية متاحة، وهذه المسألة ما يجعل من الخيال العلمي واقعاً، إذ هنالك ما يمكن تسميته بالممارسة العلمية التي تقابل في الآداب التقليدية الممارسة الجمالية، والفارق بينهما أن الممارسة العلمية في أدب الخيال العلمي تنطوي على عنصر إدهاش يفضي إلى لون من معرفة ممكنة الوقوع، في ضوء الحالة التقنية المذهلة التي تحف بحياتنا، وأما الممارسة الجمالية فتنطوي على عنصر إعجاب، ينبثق من خلال توسيع خيال المتلقي ليرى الأشياء العادية التي يراها في حياته الواقعية وقد لبست ثوباً جميلاً، كان قد خلعه الفن علينا، لذلك قيل إن الفن يخلق الجمال الموجود، ولهذا نحن بحاجة دائمة إلى فنان يبصرنا بمواضع الجمال فيما حولنا، وأرى أننا بحاجة إلى الجمال والمعرفة، ألم يقل الفلاسفة إن الجمال في الفن يعدل الحقيقة في العلم، والسؤال المهم هل هنالك حدود بين الفن والعلم ولاسيما الفلسفة؟

وضع نقاد كثر حدوداً بين الفن الفلسفة، وهي حدود لم تكن فيما أرى، تنهض فارقاً جوهريا بينهما، لأن الفن في حقيقته يشمل الفلسفة، وعلم الجمال شاهد على ذلك لأنه يدخل في فلسفة الفن، وأمارة أخرى تشخص في هذا الباب تقلص الفوارق بين الفن والفلسفة تتمثل بكتاب فن الشعر لأرسطو الذي وضع فيه أسس الفن الإنساني، وإلى يوم الناس هذا لم يستطع العقل البشري تخطي آراء أرسطو في الفن وهو من رؤوس الفلسفة الإنسانية.

لقد وضع أرسطو حداً بين الأدب والتاريخ، فذكر أن الأدب ممكن الحدوث، والتاريخ حادث بالفعل، وفي هذا المجال يمضي الأدب العلمي، إنه أدب ممكن الحدوث، من أجل ذلك جعل لنفسه تقنية تفرقه عن تقنيات الأدب التقليدي ولاسيما في مسألة القص، حتى بتنا نقرأ الشخصيات من خلال الأجهزة والمختبرات العلمية، ولا نقرأها من خلال وصف صانعيها من الأدباء، وقد اعتمدت قصص طالب عمران عامة على تلك التقنية، إذ يلحظ القارئ أن خيط السرد يبدأ من حدث عادي، كما هو الشأن في قصته «ممرات الرعب» إذ تصور جماعة من الناس المهاجرين يصطفون أمام حاجز للتفتيش، ويتطور هذا المشهد من خلال لقاء هاشم بسلاف، ثم نجم عن ذلك اللقاء زواج صوري فرضته الظروف ليكون وسيلة لتسهيل دخول سلاف إلى البلاد الجديدة، والمفارقة أن سلاف تسأل هاشم عن تفصيلات حياته: " ما قصتك يا هاشم ولماذا تهاجر؟ ... فيقول لها: كما تهاجرين ... حدثيني عن نفسك ... قصتي طويلة يا هاشم[١]، ثم يذكر هاشم شذرات من حكايته البائسة وقبل أن يتمها، يبلغان الحاجز وفيه حارس قابع خلف جهاز الحاسوب، وحالما دفع هاشم جواز سفره إليه قال له: أنت هاشم الناصر ... ٣٣ عاماً ... زمرة الدم a + ... رمز الحمض النووي 3\2 r b ...[٢].

وعندما بلغا الحاجز التالي «دخل هاشم إلى البوابة الإلكترونية، فتح الباب وسارت به أرضيتها، حتى توقفت أمام جهاز، فرأى عدسات تحيط به من كل جانب، ووجد صوره موزعة على أجهزة تلفزيونية عديدة، رأى هيكله العظمي وأحشاءه ورأى عينيه وأذنيه ودماغه ...[٣]».

وهكذا تنتقل الشخصيتان الرئيسيان في القصة من حاجز إلى حاجز، ويتجاوزان الاختبار بعد الاختبار، ويعرضان على أجهزة دقيقة ذكية، تكشف أدق ما يضمران من مشاعر ويدخران في ذاكرتهما من تجارب، ويملآن الاستمارات ويجيبان عن الأسئلة إلى أن يدخلا اختبارات الدماغ من خلال أجهزة تقرأ الأفكار فيطلع كل

---

(١) عمران، طالب (بدء السنوات العجاف) ط جامعة دمشق ٢٠١٥ ص:١١

(٢) المصدر السابق ص:١٧

(٣) المصدر السابق ص:٢١

واحد منهما على حياة الآخر من خلال الأجهزة الذكية «كانت سلاف تراقب ما يجري في الأجهزة التي تقرأ دماغ هاشم، ويبدو أن هاشم عانى في حياته، كأنني أراه وهو يعاني...»[١]. وهنا تتخلل قصة هاشم النسيج السردي العادي، ليظهر سرد تقني بطرق الجهاز الذي يقرأ الأفكار المختزنة في دماغ هاشم، أي السرد بطريق الحاسب، والشخصية القصصية سلاف تتابع تفصيلات السرد وتتفاعل معها داخل النسيج السردي العام، ثم يأتي دور سلاف لتعرض على الجهاز فتظهر تفصيلات حياتها السابقة، وهاشم يراقب ذلك، وينتهي هذا المشهد بتثبيت حال مشتركة بين الشخصيتين، وتكون وشيجة من وشائج الوحدة، وحدة المأساة بينهما أعني، ذلك لأنهما تعرضا لظلم اجتماعي كان سبباً في اغترابهما عن وطنهما، بيد أن وحدة من نوع آخر تتحقق من خلال خوض تجربة الغربة التي تعمق إحساسهما بمأساة لا تخصهما وحدهما فحسب بل تشمل مصائر المغتربين الذي يخضعون لابتزاز المجتمعات التكنولوجية عامة.

وهنا تتوقف القصة عند السعادة الزائفة التي تتجلى بصور آنية للمغتربين " قررت دولتنا العظمى أن تفتح لكما ذراعيها، وتقدم لكما منزلا أنيقاً بكامل أثاثه وعملاً لكل منكما في مركز البحوث، وفي مدينة هادئة جميلة..."[٢]. غير أن تلك السعادة منقوصة لأنها باهظة الثمن، فسرعان ما أخذت تظهر نتائج التجارب العلمية التي أجريت على هاشم «انظر يا دكتور جون الخلية المزروعة في كبده بدأت تتكاثر...»[٣]. وأما زوجته سلاف فقد زرعت في رحمها بيضة ملقحة هي نتاج استنساخ بويضة غوريلا مع حيوانات منوية بشرية... الغوريلا رمز للقوة الجسدية والبشري المتفوق الذي أخذنا منه النطاف، نمو أكبر علماء الفلك عندنا، نحن نريد هجينا قوياً خارق الذكاء ...»[٤].

---

(١) عمران، طالب (بدء السنوات العجاف) ط جامعة دمشق ٢٠١٥ ص:٢٧

(٢) المصدر السابق ص:٤٨

(٣) المصدر السابق ص:٥٥

(٤) عمران، طالب (بدء السنوات العجاف) ط جامعة دمشق ٢٠١٥ ص:٥٧

من شأن هذه التقنية السردية دفع المتلقي إلى أتون تجربة تخييلية من نوع جديد، إذ لم يكن الخيال العلمي في هذا النص منقطعاً عن الواقع العلمي المعاصر، ومع ذلك فلا يمتلك قراء الأدب أفق انتظار يطابق خيالات النص، لأن القارئ من خلال عملية التواصل الأدبي يتوقع مجريات أحداث تمضي به عادة في سياق الواقع الاجتماعي في حدود علاقات معهودة، وأقصى ما يمكن أن يدهشه في هذا السياق تحلل تلك العلاقات بطريق العبث فيما هو راسخ منها والخروج عما هو مألوف، أما التخييل هنا فهو يقود المتلقي إلى واقع علمي مختبري، وليس لدى القارئ رصيد علمي يواجه به هذا النص، من أجل ذلك يحدث ما يسميه أصحاب نظرية التلقي باختلاف أفق الانتظار، وهنا يمكن تدوين ملاحظة مهمة، تتصل بأوضاع التلقي لأدب الخيال العلمي عامة، فللقراء بحسب مستوياتهم أوضاع للتلقي، فالقارئ الناقد يتلقى أدب الخيال العلمي في كثير من الأحيان متمسكاً بمعارفه إزاء المقروءة، ونادراً ما يضع قناعاته إزاء النص المقروء موضع تغيير، لذا قرئ ذلك الأدب من قبل نقاد كثر قراءة متصلبة حافظوا فيها على أفق انتظار مخالف تمام المخالفة لما تقوله نصوص الأدب العلمي، وهذا هو سبب رفضهم هذا الضرب من الأدب. وكان من المفترض أن يضع الناقد في حال اختلاف أفق الانتظار قناعاته موضوع تغيير، لأن أدب الخيال العلمي يخاطب القراء على اختلاف مستوياتهم بصور قد تخالف توقعاتهم، ولهذا يجب ألا يضع القارئ اشتراطات إجرائية على المقروء طالما أن اختلاف الأفق يفضي إلى شيء من عدم الاعتراف بوجود النص، والأصل أن النص طالما أنه ظهر فهو موجود بالضرورة، لذا كان لابد من إتاحة المجال له ليأخذ حظه من الحياة، ودأب المتلقي في هذه الحال أن يتفهم ما يظهره النص من أفق انتظار جديد، ليحقق فعل التخييل غاياته.

النص العلمي يضع القارئ أمام خيارات صعبة، لأنه يستلزم أفق انتظار خاص قائم على ممارسة علمية حقيقية، ومن ثم يمكن القول إن الإشكالية الناجمة عن تلقي أدب الخيال العلمي تتمثل بمقدرة المتلقي على قبول التنويعات السردية والتفصيلات العلمية ضمن إطار مفهوم السرد القصصي العام، الذي شكل أوضاعاً تقليدية للتلقي من خلال تاريخ السرد نفسه، فنحن عملياً نتاج تاريخ طويل من التلقي

السردي الذي لا يخرج عن حيز منطق التقليد، ولهذا كان على النص العلمي أن يدافع عن وجوده في ضوء ما يواجهه من تحديات، وأظن أن المساحات التي شغلها إلى الآن في أذهان الشباب مؤشر إيجابي يدل على أن مجاله سيتسع مستقبلاً، لأنه أدب مستقبلي بامتياز.

٨- في القصة الثانية من مجموعة عمران المسماة ببدء السنوات العجاف يتحدث الكاتب عن رحلة أديب اسمه أسعد في حافلة مع جمع من الناس، ليقدم محاضرة في بلد مجاور، وفي الطريق يهاجم الحافلة قطاع الطريق ويقتادونها بمن فيها إلى مكان مجهول، بدا لهم بعد ذلك مركز أبحاث ضخماً، يتم فيه استئصال أعضاء المختطفين وبيعها، وإجراء الاختبارات العلمية والدوائية عليهم، وبالفعل تستأصل كلية البطل أسعد وقسم من كبده، وفي نهاية الأمر يتمكن من التجول في المركز بمرافقة الممرضة دينا التي تشرف عليه، ويلتقي في أثناء ذلك بعدد من الشخصيات كشخصية العالم المختص ببحوث الخلية وقد حدثه عن عمله في المختبر قائلاً: «يحتوي المكان على مجاهر إلكترونية متطورة تكبيرها يصل إلى المليونين، بحيث يمكن متابعة أشرطة الصبغيات والجينات المختلفة...[١]» ، ثم يطلع على أعضاء بشرية مصنوعة في مختبرات البروفوسور: «رأى أعضاء بشرية موضوعة في أوان زجاجية تسبح في سوائل شفافة ... إنها أعضاء بشرية يجري استنساخها لتصبح أعضاء بديلة فيما بعد ... »[٢].

تتجلى في هذه القصة الرؤية الاستباقية، إذ تجري أحداثها في الزمن القادم أي في سنة ٢٠٢٢، وقد تنبأت القصة بأن هنالك إمكانية لإيجاد نهاية للإتجار بالأعضاء البشرية، بطريق تصنيع أعضاء بديلة للأعضاء التالفة أو المشوهة، وفي زمن القصة يتحدث الكاتب عن حادثة لزرع دماغ أدمي لكن تلك التجربة لم تنجح، لأن العلماء لم يتحكموا في نمو الدماغ الذي زرع لطفل أنجبته الدكتورة عايدة وهي أستاذة جامعية تحمل دكتوراه في علم الخلية، وقد سردت قصتها للبطل أسعد، وذكرت له كيف تم اختطاف زوجها المهندس في مجال الاتصالات، وبعد ذلك

---

(١) عمران، طالب (بدء السنوات العجاف) ط جامعة دمشق ٢٠١٥ ص:١٤٠

(٢) المصدر السابق: ص:١٤١

استدرجت للعمل في هذا المركز المشبوه الذي تديره عصابة إرهابية تختطف الناس وتستأصل أعضاءهم، كما تختطف العلماء وأصحاب التخصصات العلمية النادرة للعمل لديها، تقول الدكتورة عايدة في وصف حال ابنها: «ولدت طفلا غريبا، أشبه برجل ناضج، ليس له مظهر طفولي وبعد ثلاثة أشهر بدأ بالكلام، ثم الكتابة، ثم فسر العديد من برمجيات الاتصالات وأخذ يتقدم بالسن بسرعة حتى صحوت يوما لأجده إلى جانبي طفلا مسنا قصير القامة كبير الرأس، قال لي: لماذا لا تعطيني مقويات حتى أقاوم الموت في داخلي؟

هنا تكمن مشكلة العلم إذ لا يزال العلماء في حيرة إزاء مواجهة الموت، وصحيح أن العلم وجد حلولاً للأعضاء البشرية التالفة والمشوهة، إلا أنه لا يزال عاجزاً عن إيجاد حل لمشكلة الموت، والمثير أن أدب الخيال العلمي يريد أن يتقدم العلم في هذا المجال فيروى لنا أنه دخل في مخاض التجربة في هذا المجال، أما النتائج كما تقول قصة عمران هنا ليست محسومة بعد، وحتى الزمن الآتي القريب سيبقى في إطار التجريب، من أجل ذلك لم تغلق القصة هذه القضية بل جعلتها مفتوحة، ليبقى الصراع قائماً بين هذا الأدب ومحاربة الفساد والمفسدين في الأرض كهؤلاء الذين يتاجرون في الأعضاء البشرية، وبينه وبين الزمن القادم بغية إيجاد حلول علمية لمشكلات الإنسان عامة وعلى رأسها الاستغلال بذريعة البحث العلمي.

٩- القصة الأخيرة في هذه المجموعة وسمت بأسماك البحيرة السوداء، تتحدث عن مشكلة التلوث الناجمة عن المخلفات الصناعية، إذ تصور حال قرية صغيرة تغفو على شط بحيرة كبيرة، وسرعان ما يكتشف الطبيب رابح وزميله سعد آثار التلوث من خلال تحليل دم المرضى الذين أكلوا من أسماك تلك البحيرة، فاكتشفا أن مصدر التلوث ناتج عن مخلفات مصنع لرجل متنفذ في القرية، وقد حاولا في البدء تحذير الصيادين من بيع السمك الملوث الذي تغيرت صفاته الوراثية لينقل السموم إلى الناس، وقد أسهم ذلك في تعاظم حجمه، حتى صار بعضها بحجم تنين، وفي ضوء هذا الخطر الذي دهم القرية لم يكف صاحب المصنع عن إلقاء السموم في البحيرة، وأكثر من ذلك فقد

ادعى على الطبيبين فأودعا السجن، غير أن حقيقة التلوث سرعان ما انكشفت للجميع بعد أن تعاظمت أعداد المصابين.

اللافت للنظر في هذه القصة تحديد زمن القصة بعام ٢٠٢٠، في حين أن زمن السرد هو زمننا الذي نعيش فيه، أي إن المؤ لف يسرد لنا أحداثاً واقعة في الزمن القادم، وأظن أن دفع القصة إلى الزمن القادم مجرد إشارة إلى استمرارية هذه المشكلة، ذلك لأنها جزء من واقعنا الحالي، فمن هذه الجهة تتحول القصة إلى صيغة من صيغ التحذير، من خلال تعميق الوعي بجوهر مشكلة التلوث، فإذا استمرت فلسوف تحدث الكوارث، والتنين الذي ظهر في البحيرة بوصفه مخلوقاً مستنسخاً ومشوهاً لمخلوقات مفيدة كالأسماك ما هو إلا شبح التلوث الصناعي الحالي الذي سيكون سبباً في تشويه الحياة عامة في المستقبل القريب.

الكلام على التلوث في هذه القصة كلام علمي، والخطاب موجه إلى المتلقي، لينقل إليه المعرفة الكافية عن مسببات ذلك الخطر ونتائجه بصورة تحتكم إلى البحث العلمي، فالمؤلف لا يكتفي بوصف المشكلة، بل ينقلها إلى المختبر ويطلع القارئ على نتائج تحليل العينات، فتجرى التجارب على المصابين، ويكتشف المرض «يا إلهي تبدو الخلية وكأنها تنبض بالضوء ... جدارها سميك ... والمواد السابحة حول النواة تظهر وتختفي...» [١].

وفحوى القول هنالك معرفة مختبرية يقدمها المؤلف في قصصه ليلج في الواقعية العلمية، التي يمكن أن تضاف إلى التصنيف النقدي، بوصفها علامة مميزة لأدب أمسى يحتل حيزاً واسعاً من الاهتمام، وهي مسألة لا تطرح أدب الخيال العلمي بعيداً عن مجالات الأدب، من أجل ذلك أمكن أن يحوز ضرباً من الأدبية.

---

(١)عمران، طالب (بدء السنوات العجاف) ط جامعة دمشق ٢٠١٥ ص:٢١٢

# الخاتمة

قدمنا فيما سلف اثنتي عشرة ممارسة نقدية مختارة لاثني عشر أدبياً اختلفت مذاهبهم وتباينت أساليبهم، وليس من رابط بينهم سوى أن الاختيار اقتضى أن نمعن النظر في تجاربهم الشعرية والنثرية، ليتم إخضاع نص أو عدد قليل من النصوص للتحليل لبيان مواطن التفرد في تلك النتاجات، وقد يقول قائل: هل يكفي نص أو بضعة نصوص لبناء حكم نقدي شامل؟ والجواب: ليس من أهداف هذه الممارسة بناء حكم عام، بقدر ما تهدف إلى بيان سمة أدبية تفرق أديباً عن آخر، فالشابي مثلاً تفرد في قصيدته إرادة الحياة، وجميل ناجي تفرد في الأطلال، ولغيره علامات دلت عليها قصيدة أو عدد قليل من القصائد، وفي ضوء هذا الإدراك صار بوسع الممارسة النقدية أن تجيب عن سؤال جوهري ما سر تفرد هذه القصيدة أو تلك، أي إن محور التحليل يتركز على النص الذي استحال بؤرة الدراسة ومحورها الأساسي، إذ النص يشكل فيما نزعم انزياحاً عجيباً عن اللغة وعن الشعر، من أجل ذلك فهو يجيب في لحظة زمنية محددة عن خاصة قائله، على أن تلك الخاصة لا تتكرر في نصوص أخرى إلا في القليل النادر، أعني عندما يمعن الشاعر في تكرار ذاته، وهذا ما حدث بالفعل في قراءة نماذج مختلفة لوجيه البارودي الذي بالغ في تكرار ذاته لهذا اضطررنا إلى قراءة نصوص كثيرة من شعره لالتقاط خاصة من خواصه لم يتح لكثير من القراء التقاطها والتعبير عنها بمثل الوضوح الذي انتهى البحث إليه.

# المصادر والمراجع


١- أدونيس ( الأعمال الكاملة) دار العودة بيروت ١٩٧١م.

٢- أدونيس ( الشعرية العربية)دار الآداب بيروت ٢٠٠٠م

٣- أبو ديب ( في الشعرية ) طبع مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ١٩٨٧م.

٤- بارت، رولان: درس في السيميولوجيا ترجمة عبد السلام بنعبد دار توبقال الدار البيضاء ١٩٨٥م

٥- البارودي، وجيه ( سيد العشاق) ديوانه طبع سنة ١٩٩٤م.

٦- بدوي، عبد الرحمن (الزمان الوجودي) ط٣ دار الثقافة بيروت ١٩٧٥م.

٧- بزون، أحمد ( قصيدة النثر العربية الإطار النظري) ط١ دار الفكر الجديد بيروت ١٩٩٦م.

٨- بلعابد، عبد الحق: عتبات جيرار جينيت نشر الدار العربية للعلوم ناشرون ٢٠٠٨م.

٩- بليث، هنريش ( البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص) ترجمة محمد العمري ط٢ طبع دار أفريقيا الشرق المغرب ١٩٩٥م.

١٠- جاكبسون، رومان ( قضايا الشعرية) ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ط١ نشر دار توبقال المغرب ١٩٨٨م.

١١- الجرجاني، عبد القاهر ( دلائل الإعجاز) تحقيق محمد رشيد رضا ط ١ القاهرة ١٣٣١هـ .

١٢- الجزار محمد فكري: سيميوطيقا الاتصال الأدبي طبع الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٨م.

١٣- جودت، صالح ( جماعة أبولو) طبع دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٥م.

١٤- حسنين، صلاح ( النحو والدلالة ) طبع مكتبة الآداب بالقاهرة ٢٠٠٧م.

١٥- الحصني، عبد القادر (كأني أرى) مجموعة شعرية طبع اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٦.

١٦- حليفي، شعيب: النّص الموازي للرواية، بحث في مجلة الكرمل عدد٤٦ عام ١٩٩٢م.

١٧- حمداوي، جميل: السيميوطيقا والعنونة، بحث في مجلة العرب والفكر العالمي المجلد ١٥ العدد ٣ يناير ١٩٩٧م.

١٨- خضرة، محمود (تاريخ التفكير الجمالي) طبع جامعة دمشق٢٠٠٦

١٩- ابن خلدون ( المقدمة) طبع دار الكتاب اللبناني بيروت ١٩٨١م.

١٩- الرحبي، سيف ( مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور رأس المسافر) طبع المطبعة المشرقية بعمان ١٩٨٩م.

٢٠- ريفاتير، مايكل ( معايير تحليل الأسلوب) ترجمة حميد لحميداني ط ١ دار النجاح الجديدة المغرب ١٩٩٣م.

٢١- الزركلي، خير الدين ( ديوانه ) طبع بدمشق ١٩٨١م.

٢٢- الطرابلسي، محمد الهادي ( تحاليل أسلوبية) ط دار الجنوب تونس ١٩٩٢م.

٢٣- عبد المطلب، محمد (البلاغة والأسلوبية) نشر مكتبة لبنان ١٩٩٤م.

٢٤- عزام، محمد (الأسلوبية منهجاً نقدياً) منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٨٩م.

٢٥- عمران، طالب(بدء السنوات العجاف) ط جامعة دمشق ٢٠١٥

٢٦- الغذامي، عبد الله ( الخطيئة والتكفير ) طبع النادي الأدبي والثقافي بجدة.

٢٦- غريب، روز ( النقد الجمالي ) طبع ببيروت ١٩٨٧م.

٢٧- فضل، صلاح ( علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته) ط ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٥م.

٢٨- فولفغانغ، إيزر: فعل القراءة ترجمة حميد لحميداني منشورات المناهل ١٩٩٥م.

٢٩- القرطاجني، حازم ( منهاج البلغاء) تحقيق محمد الخوجة ط٣ دار الغرب الإسلامي بيروت ١٩٨٦م

٣٠- كريستسفا، جوليا ( علم النص) ترجمة فريد زاهي ط١ دار توبقال المغرب ١٩٩١م.

٣١- كوردان، جان: التحليل السيميولوجي والأدب ترجمة طنكوك بحث في مجلة دراسات سيميائية العدد١ سنة ١٩٨٧م.

٣٢- كوهين، جان (بنية اللغة الشعرية) ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال المغرب ١٩٨٦م.

٣٣- مارسلو، داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ترجمة مجموعة من الباحثين طبع مكتبة أفريقية الشرق الدار البيضاء المغرب ١٩٨٧.

٣٤- الماغوط، محمد (الأعمال الكاملة) ط٢ دار العودة بيروت ١٩٨١م.

٣٥- مرتاض،عبد الملك (السبع معلقات )طبع اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٩٨م.

٣٦- مرتاض، عبد الملك (التحليل السيمائي للخطاب الشعري) نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

٣٧- المسدي، عبد السلام (الأسلوب والأسلوبية) الدار العربية للكتاب تونس ١٩٨٢م.

٣٨- المصري، حسين (بين الأدبين العربي والفارسي) طبع المكتبة الأنجلو مصرية ١٩٨٥م.

٣٩- مصلوح، سعد (الأسلوب دراسة لغوية إحصائية) ط٢ دار الفكر العربي القاهرة ١٩٨٤م.

٤٠- مطلق، شاكر و عبد المولى، علاء (من المشهد الشعري في حمص نهاية القرن العشرين) طبع دار الذاكرة حمص ٢٠٠٠م.

٤١- مفتاح، محمد: سيميائية الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية مطبعة النجاح لدار البيضاء.

٤٢- المقالح، عبد العزيز (أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل) دار الآداب بيروت ١٩٨٥م.

٤٣- منقور، عبد الجليل: (مقاربة سيميائية لنص شعري من قصيدة خائفة لنازك الملائكة) بحث منشور في مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب العدد ٣٨٢ شباط ٢٠٠٢.

٤٤- ناجي، إبراهيم (ديوانه) إصدار دار العودة بيروت١٩٨٥م

٤٥- ناظم، حسن (البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب) ط١ المركز الثقافي في المغرب ٢٠٠٢م.

٤٦- يوسف، محمد: (الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية) نشر الدار العربية للدراسات ٢٠٠٥م.

# فهرس

الصفحة



# أ.د. أحمد علي محمّد

من مواليد قرية راوية في محافظة القنيطرة عام ١٩٦٠، قضى شطراً من زمانه في دمشق، ودرس في مدارسها، وتخرج في جامعتها، وحاز شهادة الدكتوراه في الآداب منها سنة ١٩٩٣، ثم انتقل إلى مدينة حمص للتدريس في جامعة البعث، وكان عمل في جامعة الكويت وكلية التربية في سلطنة عمان، كما شارك في كثير من المؤتمرات العلمية في سورية ومصر والكويت والسودان والأردن وسلطنة عمان، وأشرف على عدد كبير من رسائل الماجستير والدكتوراه، وله إسهامات عدة في النقد الأدبي وقد نشر الكثير من المباحث النقدية والمقالات في المجلات والدوريات العربية، وله عدة مؤلفات منها:

١- أثر النزعة العقلية في بنية القصيدة العباسية دار قطري بن الفجاءة الدوحة ١٩٩٣م.

٢- دراسات في الأدب العربي بالمشاركة، طبع دار ذات السلاسل الكويت ١٩٩٦م.

٣- في تأويل النص الأدبي طبع بدمشق ١٩٩٩م.

٤- مقدمة الطيف في الشعر حتى نهاية القرن الثالث الهجري طبع دار شراع دمشق ٢٠٠٠م.

٥- الأدب العباسي تحليل النصوص الأدبية نماذج في التطبيق النقدي طبع جامعة البعث ٢٠٠٣م.

٦- المحور التجاوزي في شعر المتنبي طبع اتحاد الكتاب العرب بدمشق ٢٠٠٦م.

٧- الحركة الأدبية في بلاد الشام بالمشاركة، طبع الأمانة العامة دمشق عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٨م.

٨- قضايا الفن في الشعر العباسي طبع الهيئة السورية العامة للكتاب ٢٠١٠م.

٩- الأدب العباسي تحليل النصوص طبعة معدلة طبع جامعة البعث٢٠١٠ م

١٠- النحو من خلال النصوص بالمشاركة مع د. عبد الإله النبهان طبع جامعة البعث ٢٠١٠م

١١- الشعر العباسي قضايا وأعلام بالمشاركة مع د. سوسن لبابيدي طبع جامعة البعث ٢٠١١م.

الطبعة الأولى / ٢٠١٦م

عدد الطبع ١٠٠٠نسخة

## كلمة الغلاف

يتناول هذا الكتاب عدداً من النصوص الحديثة محاولاً تحديد السمة الشعرية فيها، وقد تراءت له تلك السمة على هيئة غَلائل تبدو من خلال سُجف الفن كالأضواء، لا بل إنها سجف من الأضواء؛ لأن النقاد حاروا في تحديد مجالاتها، وجهدوا في ضبط حدودها، وكانوا كثيراً ما ينقّرون عنها في شرفات النصوص وصورها، ثم يمعنون النظر في بنيتها ولغتها، أو يلتفتون إلى دلالاتها ومعانيها، لكن أحداً منهم لم يرتقِ به القول إلى سُدة حقيقة الشعرية فيزعم أنها تكمن في ناحية ما من نواحيها، من أجل ذلك كانت فكرة هذا الكتاب منطوية على مقولة يحسن إشاعتها بكلام موجز فحواه: إن شعرية الأدب إنمّا تتمثل في انزياحه عن نفسه، وشرطه الأساسي في بلوغ ذلك الضرب من الانزياح إنما هو القبول الجمالي.